



HAL
open science

La pratique de l'adaptation

Aurora Fragonara

► **To cite this version:**

Aurora Fragonara. La pratique de l'adaptation : semiolinguistic and cognitive approaches. Linguistique. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0152 . tel-02076644

HAL Id: tel-02076644

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02076644>

Submitted on 3 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Lorraine

École doctorale Fernand Braudel

**Centre de recherche sur les médiations
Communication, langue, art, culture
EA 3476**

**LA PRATIQUE DE L'ADAPTATION :
APPROCHES SÉMIO-LINGUISTIQUE
ET COGNITIVE**

Thèse de l'université de Lorraine-site de METZ
pour l'obtention du grade de docteur en Sciences du langage
Soutenue le 5 novembre 2016 par

Aurora Fragonara

Sous la direction de M. André Petitjean
Professeur en Sciences du langage
Année universitaire 2015-2016

MEMBRES DU JURY :

Guy ACHARD-BAYLE, Professeur à l'université de Lorraine (Examineur)

Andrée CHAUVIN-VILENO, Professeur à l'université de Franche-Comté (Rapporteur)

Jean-Paul DUFIET, Professeur à l'université de Trento (Examineur)

Chiara ELEFANTE, Professeur à l'université de Bologne (Examineur)

André PETITJEAN, Professeur émérite à l'université de Lorraine

Alain RABATEL, Professeur à l'université de Lyon 1 (Rapporteur)

*À Emanuele et Carmen,
À ma famille*

REMERCIEMENTS

Je remercie M. André Petitjean pour sa disponibilité, ses relectures attentives, ses conseils.

Je remercie les membres du jury qui ont accepté d'examiner et évaluer ce travail.

Je remercie Virgil Tanase et la Succession Saint-Exupéry pour m'avoir fourni le scénario et la vidéo sur lesquels j'ai travaillé.

Je remercie Mme Enrica Galazzi à qui je dois mon intérêt et ma passion pour les sciences du langage.

Je remercie Christophe Gérard pour l'expérience formative en tant qu'enseignante - vacataire à l'Université de Strasbourg.

Enfin, je remercie ma famille et à mes amis. Merci d'être toujours là. Merci de m'avoir encouragée et soutenue.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	4
INTRODUCTION	11
1^{ère} partie : L'ADAPTATION : DÉFINITION DE L'OBSERVABLE	15
1.1 L'ADAPTATION	15
1.1.1 PERSPECTIVE HISTORIQUE	15
1.1.1.1 Le précurseur	16
1.1.1.2 L'émergence de l'adaptation dans la théorisation de l'intertextualité et de l'hypertextualité	17
1.1.1.3 Adaptation : approches sémiotiques	18
1.1.1.3.1 Gérard – Denis Farcy	19
1.1.1.3.2 La transécriture	20
1.1.1.3.2.1 Narrativité extrinsèque, <i>syuzheitisatio</i> n et adaptation : quelques précisions	21
1.1.1.3.3 Adaptation, transmédia et transfiction	23
1.1.2 L'ADAPTATION : LE PRINCIPE LOGIQUE DE L'ÉQUIVALENCE	24
1.1.3 ENTRE ADAPTATION RESTREINTE ET TRANSMODALISATION ÉLARGIE. CHOIX HEURISTIQUE ET <i>CONTINUUM</i> FACTUEL	26
1.2 LE RÉCIT	28

1.2.1. LA STRUCTURE DIÉGÉTIQUE PROFONDE EN TANT QUE PRINCIPE FÉDÉRATEUR	28
1.2.1.1 Le récit : quelques principes de base	29
1.2.1.2 La structure profonde du récit :	
le schéma actantiel et les séquences narrative	32
1.2.1.2.1 Les « grilles » employées : le schéma actantiel et la séquence narrative	33
1.2.1.2.1.1 Le schéma actantiel	33
1.2.1.2.1.2 La macroséquence narrative	41
1.2.1.3 Le choix du schéma actantiel en tant que « grille » pour l'étude du conte	44
1.2.1.3.1 L'expérience de Kintsch et Van Dijk sur compréhension et remémoration d'un récit : quelles analogies avec notre démarche ?	48
1.2.1.3.2 Le schéma actantiel et la macroséquence narrative en tant que modèles : quelle nature pour l'appellation « modèle » ? Quelle application méthodologique ?	50
1.2.1.3.2.1 La notion et la discussion sur les modèles en sciences humaines et sociales	52
1.2.1.3.2.2 Les modèles en analyse sémiotique et leurs limites : la <i>Structure absente</i> d'Umberto Eco	57
1.2.1.3.2.3 L'énaction : une voie intermédiaire dans la conception et l'approche des modèles	60
1.2.1.3.2.4 La viabilité du schéma actantiel et de la macro-structure narrative : quels avantages pour l'analyse ?	63
1.3 LE MÉDIA	66
1.3.1 LE MÉDIA : LES CONCEPTS DE DISTANCE ET DE DISPOSITIF	67
1.3.1.1 La distance comme condition d'existence du média	67
1.3.1.2 Le média comme dispositif	67
1.3.2 BRÈVE REVUE DES APPROCHES NON ÉMINEMMENT SOCIOLOGIQUES DES MÉDIAS	69
1.3.2.1 La multimodalité	70
1.3.2.2 Le média comme écologie	71

1.3.3 LES DISPOSITIFS AVEC LESQUELS NOUS TRAVAILLONS	76
1.3.3.1 Le livre	76
1.3.3.2 Le théâtre	77
2^{ème} partie : L'ÉNONCIATION	80
2.1 L'ÉNONCIATION ENTRE L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE À L'ANALYSE LINGUISTIQUE : QUEL RAPPORT ?	81
2.1.1 ÉNONCIATION ET PARCOURS GÉNÉRATIF : QUEL RAPPORT ?	82
2.1.2 SÉMIOLOGIQUE ET LINGUISTIQUE : QUEL RAPPORT ?	83
2.2 L'ÉNONCIATION EN LINGUISTIQUE	86
2.2.1 LE DISPOSITIF ÉNONCIATIF SELON BENVENISTE	87
2.2.2 FONDATIONS ET INTUITIONS DU DISPOSITIF ÉNONCIATIF DANS LA TRADITION LINGUISTIQUE ANTÉRIEURE À BENVENISTE	89
2.2.3 LES DÉVELOPPEMENTS DES RECHERCHES SUR L'ÉNONCIATION	93
2.2.3.1 L'articulation énonciation-sciences humaines et sociales	94
2.2.3.2 L'articulation énonciation-pragmatique	99
2.2.3.2.1 L'arrière-fond philosophique : la philosophie analytique	100
2.2.3.2.2 Travaux et notions hérités en linguistique	101
2.2.3.2.3 Pragmatique et énonciation	101
2.2.3.2.3.1 Dire et montrer	102
2.2.3.2.3.2 L'argumentation dans la langue	105
2.2.3.2.3.3 L'articulation énonciation-sciences et approches cognitives	107
2.2.3.2.3.3.1 Bernard Pottier	109
2.2.3.2.3.3.2 Maurice Toussaint	110

2.2.3.3.3 Antoine Culioli	111
2.2.3.3.4 La praxématique	113
2.2.3.3.4.1 Les présupposés	114
2.2.3.3.4.1.1 Extralinguistique, topogènese et chronogènese	114
2.2.3.3.4.1.2 Le corps communicant	115
2.2.3.3.4.2 Les notions-clés : praxème et actualisation	117
2.2.3.3.4.2.1 Le praxème	117
2.2.3.3.4.2.2 L'actualisation	118
2.2.3.3.4.2.2 Les quatre phases de l'actualisation	121
2.2.3.3.4.3 Différence et complémentarité entre actualisation-énonciation	122
2.2.4 LES DIFFÉRENTES APPROCHES VIS-À-VIS DE NOTRE CORPUS	123
2.3. LE DISCOURS MÉDIATIQUE	125
2.3.1 LE MODÈLE DU DISCOURS MÉDIATIQUE PROPOSÉ PAR PATRICK CHARAUDEAU	125
2.3.2 DISCUSSION DU MODÈLE DU DISCOURS MÉDIATIQUE	128
2.3.2.1 L'instance d'interprétation	128
2.3.2.2 Modèle du discours médiatique et écologie	129
2.3.3 SPÉCIFICITÉ DE L'ÉNONCIATION SUR SCÈNE	130
2.3.3.1 Axes d'énonciation et schéma d'énonciation théâtrale	130
2.4 LES MARQUEURS	134
2.4.1 LES NOTIONS DE MARQUEURS ET CORPUS	134
2.4.2 LES MARQUEURS LINGUISTIQUES : LA DISTORSION POSSIBLE DE LEUR FONCTION	137

2.4.3 LA MÉTHODE INDUCTIVE-DÉDUCTIVE	138
2.4.3.1 Les étapes de l'analyse	141
2.4.3.2 Les cautions méthodologiques	142
2.4.3.2.1 La mise en contexte et l'approche quantitative-qualitative	142
2.4.3.2.2 L'étude du même texte selon plusieurs grilles d'analyse	143
2.4.4 LA MÉTHODE INDUCTIVE-DÉDUCTIVE APPLIQUÉE À NOTRE CORPUS : UN PREMIER APERÇU	144
2.4.4.1 Le choix du <i>Petit Prince</i>	144
2.4.4.2 Le choix de l'adaptation de Virgil Tanase : l'« effet loupe »	146
3^{ÈME} PARTIE ANALYSE DU CORPUS	152
3.1 APPLICATION DU SCHEMA ACTANTIEL ET DE LA MACROSÉQUENCE AU <i>PETIT PRINCE</i> DANS UNE VISÉE HEURISTIQUE	153
3.1.1 UN SCHEMA ACTANTIEL AVEC EMBOITEMENT : LA MÉTHODE D'ANALYSE	155
3.1.1.1 Le schéma actantiel du récit	159
3.1.1.2 Le schéma actantiel de la quête du <i>Petit Prince</i>	161
3.1.1.3 Macroséquence narrative du <i>Petit Prince</i>	161
3.1.1.4 Le schéma actantiel de la quête de l'aviateur	163
3.1.1.5 Macroséquence de l'aviateur	163
3.2 ÉNONCIATION ET POINT DE VUE	168
3.2.1 LA CONSTRUCTION DU POINT DE VUE DANS <i>LE PETIT PRINCE</i> D'ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY	169
3.2.1.1 Le locuteur/auteur : l'inscription par actes de langage	172
3.2.1.1.1 Analyse de la performativité des verbes exprimant les actions écrire/lire et dessiner	173

3.2.1.1.2 Les dessins	175
3.2.1.2 Le locuteur en tant que narrateur et personnage	178
3.2.1.2.1 Les temps verbaux et adverbiaux cadratifs	178
3.2.1.2.1.1 Le système des temps verbaux dans <i>Le Petit Prince</i>	179
3.2.1.2.1.2 Le temps présent	188
3.2.1.2.1.2.1 Le présent gnomique	188
3.2.1.2.1.2.1.1 Présent gnomique aphorisant	188
3.2.1.2.1.2.1.2 Le présent gnomique non aphorisant	190
3.2.1.2.1.2.2 Le présent non-gnomique	192
3.2.1.2.1.2.2.1 Le retour sur l'énoncé	193
3.2.1.2.1.2.2.2 Le retour sur l'énonciation	195
3.2.1.3 Le voyage du Petit Prince, le discours représenté	197
3.2.1.4 Conclusion intermédiaire	203
3.2.1.5 Le point de vue dans la pièce théâtrale de Virgil Tanase	205
3.2.1.6 Conclusion	208
3.3 ISOTOPIES ET VALEURS	209
3.3.1 VALEURS, HIÉRARCHISATION ET TEXTUALISATION	209
3.3.1.1 Les isotopies	211
3.3.1.1.1 Les trois isotopies de base	212
3.3.1.2 Mise en énonciation de l'invisible : passages clés dans le livre et la pièce	216
3.3.1.2.1 Le secret du renard	217
3.3.1.2.2 L'anticipation de l'expression de l'invisible : le paradoxe fleur/rose	219
3.3.1.2.3 Analogies avec expression de l'invisible	220
3.4 TRANSITION DE L'ADAPTÉ À L'ADAPTATION	226
3.5 LA MISE EN SCÈNE : L'ÉNONCIATION THÉÂTRALE FACE AUX CONTRAINTES DE LA SCÈNE, COMMENT LES DÉPASSER GRÂCE À LA PAROLE ?	229

3.5.1 LES CONTRAINTES DE LA MISE EN SCÈNE	229
3.5.1.1 La deixis	231
3.5.1.2 La nomination	232
3.5.2 ANALYSE DES MARQUEURS DE LA MISE EN SCÈNE	233
3.5.2.1 La désignation de l'espace	233
3.5.2.1.1 Les déictiques de lieux et les déictiques présentatifs	234
3.5.2.1.2 La désignation des lieux	236
3.5.2.2 La (re) nomination des personnages	239
3.5.2.2.1 Présentation du personnage par lui-même	240
3.5.2.2.2 Présentation du personnage par un autre personnage	241
3.5.2.2.3 Personnage se montrant au travers du contenu sémantique ou de l'acte d'énonciation	242
3.5.2.3 La (re) nomination des objets de scène	243
3.5.2.3.1 La désignation des objets en scène	243
3.5.2.3.2 Le tabouret et l'avion	243
3.5.2.3.3 Le vase et le fez /l'archet du violon et la moustache	245
3.5.2.3.4 Le violoncelle et le puits	246
3.5.3 REMARQUES CONCLUSIVES	247
CONCLUSION	253
BIBLIOGRAPHIE	259

INTRODUCTION

L'adaptation est une pratique très répandue dans les arts : plusieurs médias se prêtent à la fois à être des médias-sources ou des médias-cibles dans ce processus (ex. roman adapté au théâtre, au cinéma ou en BD, BD adaptée au cinéma). L'étude de la pratique adaptative a souvent été abordée d'un point de vue sémiotique et narratologique, comme l'atteste en particulier pour le théâtre J.-P. Dufiet, A. Petitjean, 2013. Cependant, cette pratique nous semble intéressante aussi pour étudier les phénomènes linguistiques, vu que le passage d'un média à un autre implique un changement de contexte pour la parole.

Comme Maingueneau le remarque (2001 : 34-36), le contexte médiatique, compris comme contexte et support matériel, est l'une des composantes susceptibles d'entrer en interaction avec la langue. L'étude de l'adaptation permet ainsi d'aborder cette question dans une perspective contrastive et dynamique. Cette étude permet en effet de vérifier quels changements (linguistiques et communicatifs) se produisant lorsqu'un même contenu (dans notre cas un récit) passe d'un média à un autre, ainsi que l'apport de la parole au processus d'adaptation.

Afin d'entamer cette réflexion, il est nécessaire de faire le point sur l'adaptation en tant qu'observable, en dégagant un cadre théorique de départ qui permette d'identifier les spécificités de cette pratique. Cette définition nous permettra de réfléchir à la place et au rôle de la langue dans ce processus. Ensuite, nous proposerons l'analyse d'un exemple d'adaptation qui, en vertu du rôle et de la présence massive de la langue dans le récit adapté, produit un « effet loupe » sur le fonctionnement de la langue dans un contexte adaptatif spécifique, celui du théâtre.

Nous organisons notre travail en trois parties.

Dans la première partie nous définissons l'adaptation en tant qu'observable. Nous la situons ainsi dans le *continuum* des réécritures possibles, desquelles elle se distingue grâce à la notion d'équivalence. Cette notion d'équivalence est également approfondie, afin d'en définir les paramètres. Ensuite, nous convoquons la notion de transécriture qui permet de rendre compte, entre autres, des phénomènes adaptatifs. Cette notion nous amène à identifier les deux composantes mobilisées par un processus d'adaptation : le récit et le média. Ces deux composantes sont travaillées en nous appuyant sur les sciences

cognitives. Pour le récit nous dégagons les notions cognitives subjacentes aux schématisations structuralistes (schéma actantiel et macroséquence). Quant au média, il est saisi au travers de la notion d'écologie qui conçoit le sens comme le produit d'un réseau, formé de composantes hétérogènes.

La deuxième partie recentre et situe nos propos selon une perspective linguistique. Nous nous focalisons sur l'entrée que nous avons choisie afin d'accéder à ce réseau : la parole. Pour ce faire, nous avons recours à la notion d'énonciation qui prend en compte la place et le rôle du contexte dans la communication et la production du sens des mots. L'énonciation est d'abord saisie selon les articulations possibles avec d'autres domaines de connaissances : les sciences humaines et sociales, la pragmatique et les sciences cognitives. Cette revue de questions et d'approches nous permet de dégager les notions théoriques dont nous nous servons pour l'analyse et que nous intégrons au cadre théorique proposé des travaux cognitivistes anglo-saxons. Suite à cet état de l'art, nous précisons cette notion par rapport à notre observable. Comme nous avons défini le récit en tant que modèle mental et abstrait précédant l'énonciation, nous nous focalisons davantage sur le rapport entre énonciation et média, à l'aide du schéma de la communication médiatique proposé par Charaudeau. Le chapitre final de cette partie aborde des questions méthodologiques : nous y discutons des marqueurs et des deux principales méthodologies d'analyse des corpus (quantitative et qualitative). Le dernier paragraphe de ce chapitre sert également de transition vers nos analyses ultérieures. Il présente en effet notre corpus (*Le Petit Prince* de Saint-Exupéry et ses adaptations théâtrales) ainsi que les choix qui ont été effectués pour l'aborder.

La troisième et dernière partie présente l'analyse de notre corpus. Nous traitons les différents niveaux du processus d'adaptation. L'analyse est menée en trois temps. D'abord nous montrons que les trois paramètres d'équivalence entre adaptation et adapté (schéma actantiel, point de vue et valeurs) ont été pris en compte. Ensuite nous nous focalisons brièvement sur les spécificités linguistiques du récit-source qui favorisent son passage dans le média théâtral. Enfin, nous traitons des spécificités du média-cible, en montrant comment la recontextualisation médiatique de l'énonciation influence le traitement cognitif des énoncés qui ont pourtant été transférés quasiment inchangés du média-source (le livre) au média-cible (la mise en scène théâtrale).

La conclusion reprend notre parcours et met en relation nos résultats avec les questionnements et les théories de l'énonciation. Elle relève et discute également les points faibles dus au corpus que nous avons choisi et esquisse quelques pistes d'analyse future.

Avant de commencer notre travail, il nous reste deux précisions à expliciter concernant nos choix méthodologiques :

1. Le recours aux notions issues de sciences cognitives s'effectue à deux niveaux. Les sciences cognitives sont à la fois employées comme outils d'analyse et comme retour réflexif sur notre propre méthode d'analyse. Cette réflexivité est intrinsèque au domaine des sciences cognitives : elles cherchent à décrire les principes du fonctionnement de l'esprit humain dès qu'il est confronté à l'appréhension de la réalité et à la connaissance. Par conséquent, elles rendent compte non seulement de l'interprétation qu'on peut faire des données, mais également de notre propre processus de connaissance et d'appropriation des données en question. Cependant, même si l'approche cognitive brouille les frontières entre données et méthode, résultats des analyses et processus, elle ne parvient pas à relativiser ou à borner les résultats au seul domaine de l'opinion personnelle. Les modes de connaissance de la réalité qu'elle décrit ont une vocation universalisante.

2. Le rapport média-genre.

En choisissant de traiter la notion de média, nous avons écarté celle de genre. La définition de genre comporte plusieurs paramètres énonciatifs (statut de l'énonciateur et de l'allocutaire, circonstances spatio-temporelles), pragmatiques (le but de la communication), sémantiques (le thème) et structurels (le mode d'organisation des textes)¹. Dans cette catégorisation, l'aspect matériel du média-support est soit intégré, sous-tendu et subjacent à ces paramètres (Adam, 1997 : 17), soit explicité en termes de « médium et modes de diffusion » (Maingueneau, 2009 : 69). Dans ce sens, l'introduction de la notion d'écologie pour définir le média modifie non seulement la conception du média, mais également son rapport avec celle de genre. En effet, les notions de transécriture et de dispositif médiatique (compris comme technologique, social et cognitif) que nous proposons reprennent et articulent différemment les paramètres évoqués ci-

¹ Cf. Maingueneau, 1996 et Adam, 1997

dessus. De plus, la notion d'écologie médiatique englobe également la notion d'expérience. Conçu de cette manière, le média se présente plutôt comme une notion complémentaire à celle du genre.

1^{ère} PARTIE. L'ADAPTATION : DÉFINITION DE L'OBSERVABLE

1.1 L'ADAPTATION

L'adaptation est un objet d'étude complexe pour deux raisons :

1. Il s'agit non seulement d'un résultat, mais également d'un processus, d'une pratique de transfert du sens. Par conséquent, plusieurs étapes et plusieurs notions sont à prendre en compte afin de pouvoir expliquer ce processus.

2. L'émergence de l'adaptation en tant qu'observable n'est pas immédiate mais découle de l'analyse d'autres objets d'étude plus généraux dans lesquels elle est incluse dans un premier temps (intertextualité, hypertextualité). Du surcroît, son émergence en tant qu'observable autonome est suivie presque immédiatement des études d'autres pratiques semblables mais pas identiques (transmédia et transfiction).

Au vu de cette complexité nous adoptons deux perspectives d'étude. La première, historique, situe l'émergence de la notion d'adaptation par rapport aux concepts théorisés précédemment et par rapport aux autres observables semblables. Cette partie permet de cerner dans un premier temps le concept d'adaptation dans l'optique sémiotique du transfert de sens et de discuter la notion d'équivalence qui permet de distinguer l'adaptation par rapport à d'autres pratiques similaires.

Dans un deuxième temps, nous traiterons dans le détail les deux composantes principales du processus adaptatif, le récit et le média. Comme la pratique de l'adaptation s'articule autour de la saisie, réappropriation et transfert d'un sens, des concepts issus des sciences cognitives seront convoqués afin d'élucider la nature de ces deux composantes.

1.1.1 Perspective historique

L'émergence de l'adaptation en tant qu'objet étude est assez récente. En effet les premiers travaux qui font de cette pratique un objet de recherche datent des années 1990-2000

(Farcy, 1993, 2000 ; Gaudrault et Groensteen, 1999 ; Plana, 2004 ; Hutcheon, 2006²). Cependant, l'adaptation est également prise en compte comme observable dans des travaux précédents et suivants la période que nous avons isolée, même si ces travaux interrogent un spectre d'observables plus large et varié (Petitjean & Weber, 2011 et Dufiet et Petitjean, 2013). Ces deux périodisations, précédente et suivante, se distinguent également pour la typologie d'observables qui entre en relation avec l'adaptation.

Globalement, nous dirons que les travaux antérieurs les années 1990-2000 se focalisent sur les questions de l'intertextualité et de la transtextualité (Genette, 1982 : 7-17), alors que ceux suivants prennent en compte l'adaptation dans une optique médiatique et de transmigration et dissémination des récits sur différents supports médiatiques, par différents auteurs et dans différents contextes.

1.1.1.1 Le précurseur

Avant de passer en revue les principaux concepts liés aux deux macrocatégories que nous avons isolées, il convient de souligner comment l'intuition d'une pratique adaptative avait déjà retenu l'attention des théoriciens de l'écrit à l'époque classique et plus précisément avec *L'art de la comédie* (1772) de Jean-François Cailhava de l'Estendoux. (cf. Petitjean, 2000). Ce traité de poétique se focalise sur la notion d'imitation en la mettant en relation avec celle d'emprunt, ce qui implique une logique de transfert d'un texte à un autre. Cette mise en relation emprunt/imitation distingue l'approche de Cailhava de l'Estendoux du débat et de la théorisation littéraire de son temps et le désigne également comme précurseur des questions abordées par les travaux sur l'intertextualité, qui, à leur tour, anticipent la réflexion théorique sur l'adaptation. En effet, Cailhava de l'Estendoux définit différents types d'emprunts qui peuvent être classés selon les modes de transformation proposés par Gérard Genette (Petitjean, 2000 : 186-188), que nous présenterons plus tard. Au préalable, il est nécessaire de préciser le cadre théorique dans lequel la classification de Genette s'inscrit. À cette fin, nous abordons les théorisations précédentes la notion d'adaptation.

² Parallèlement à ces ouvrages théoriques, plusieurs publications d'actes de colloques sont également repérables ; par exemple, le colloque à Besançon, 1998; Piva, 2005, Archer and Weisl-Shaw, 2012. Parmi ces travaux, plusieurs se focalisent sur l'adaptation au cinéma (Serceau, 1999 ; Helbo, 1997, Clerc *et alii*, 2004 ; Letort-Wells-Lassagne, 2014).

1.1.1.2 L'émergence de l'adaptation dans la théorisation de l'intertextualité et de l'hypertextualité

Au XX siècle, les notions d'intertextualité et d'hypertextualité jettent les bases pour une première définition de l'adaptation. Théorisée par Julia Kristeva (1969), l'intertextualité est définie comme le réseau de circulation et d'échanges entre des textes issus d'époques et de contextes différents et donc porteurs de différentes visions de l'individu et de la société. Par la suite, différents travaux approfondissent les réflexions consacrées à cette notion, en soulignent certains aspects qui éclairent davantage les interactions et les résonances possibles avec d'autres textes. Ainsi, Riffaterre (1979) souligne le rôle de l'interprétation, et donc du destinataire, dans la saisie et la reconstruction de ces liens entre les textes. Roland Barthes (1973 : 772) souligne le fait que ces liens intertextuels peuvent également être tissés de manière inconsciente et « anonyme ». Le résultat de cette activité n'est donc pas une imitation d'autres textes, mais une dissémination dans les textes des formulations et des thèmes. Enfin, Laurent Jenny et Sophie Rabau parviennent à deux conclusions opposées mais complémentaires sur le lien intertextuel. Pour Jenny (1976 : 266-267), lorsqu'un lien intertextuel s'instaure, le texte en aval (plus récent) centralise et renouvelle des éléments des textes précédents. Sophie Rabau (2002 : 37-40) renverse cette perspective et souligne l'influence rétrospective qu'un texte récent peut exercer sur un ouvrage du passé, lorsque les deux sont en relation d'intertextualité. Cette influence peut relever de l'ordre de la reconnaissance (reconnaître un statut particulier à une œuvre du passé parce qu'elle a inspiré un ouvrage contemporain) ou de la réflexion critique (le texte second met en évidence des traits saillants du texte premier et contribue ainsi à développer l'activité de commentaire et d'analyse à rebours sur le texte chronologiquement plus ancien). Ce cadre théorique se précise ultérieurement dans les travaux de Gérard Genette qui détaillent les différents types de relations transtextuelles (1982 : 7-17) : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Genette borne la définition de l'intertextualité aux présences et aux renvois fragmentaires d'un texte dans un autre texte, alors qu'il propose de qualifier d'hypertextuelles les relations qui investissent et mettent en relation deux textes dans leur totalité. L'hypertextualité est ainsi la relation instaurée entre deux textes (hypotexte et hypertexte) dont l'un, l'hypertexte « se greffe sur l'autre d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (1982 : 11-12). Les opérations qui sous-tendent à la classification de ces objets peuvent être classées en deux macrocatégories (1982 : 238) : thématiques et formelles. D'après Genette, les hypertextes

sont les résultats de l'application de ces opérations aux textes, opérations qui peuvent être effectuées singulièrement ou suivant des combinaisons très variées entre les opérations appartenant à une même macrocatégorie (thématique ou formelle) ou entre les opérations relevant des deux macrocatégories. Suivant l'explication proposée par Genette, les modifications thématiques touchent au contenu, compris comme les actants, les séquences narratives, les chronotopes et les valeurs. Quant aux modifications formelles, elles prévoient essentiellement des modifications du régime d'écriture (de la prose aux vers, par exemple), des réductions ou des amplifications de l'hypotexte et des changements de mode (la transmodalisation). Les opérations de transmodalisation sont divisées à leur tour en deux types (1982 : 323) : la transmodalisation intermodale, à l'intérieur d'un mode (par exemple à l'intérieur du mode narratif) et la transmodalisation intramodale, d'un mode à un autre (par exemple du narratif au dramatique et vice-versa). C'est la transmodalisation intramodale qui retient notre attention. Même si Genette n'insiste pas sur ce point, le changement de mode qu'il décrit préfigure le changement de média qui est l'une des caractéristiques principales de la typologie d'adaptation que nous étudions.

1.1.1.3 Adaptation : approches sémiotiques

La réflexion sur l'intertextualité est bâtie autour de la notion de texte, mais ne prend pas suffisamment en compte l'articulation entre ce texte³ et son support (nous dirons plus tard l'environnement) de production et transmission. En écartant de la réflexion ce support, à la fois matériel (en termes jakobsoniens : le code et le canal de transmission) et relationnel (la situation et la disposition communicationnelle et mentale du destinataire/émetteur et du destinataire), la notion même de média est écartée ou, du moins, peu approfondie et étudiée. L'adaptation n'est donc pas appréhendée comme une organicité fonctionnelle où le texte et son support entrent en interaction et (re) définition mutuelle. En effet, faire abstraction de ce support médiatique implique une extraction des données linguistiques de leur contexte le plus proche et immédiat, en vertu du caractère concret et matériel du média qui permet et organise la relation destinataire/destinataire (Paveau, 2012, 2013).

Le rapport entre texte, mais nous dirons désormais contenu (avant de le définir plus précisément) et média est pris en compte dans les travaux qui sortent d'une perspective strictement intertextuelle et qui interrogent les transmigrations du sens dans une variété

³ À ce stade, le texte est compris comme un contenu structuré et véhiculé, autrement dit il est considéré comme un système de signes, suivant l'acception très large que Julia Kristeva lui attribue (1974 : 60).

d'objets narratifs différents (par. exemple livre, pièce de théâtre, film)⁴. C'est dans cette optique que l'étude de l'adaptation trouve sa place comme observable à part entière. Les travaux qui se penchent sur ce sujet adoptent essentiellement une approche sémiotique.

1.1.1.3.1 Gérard – Denis Farcy

Les travaux de Gérard-Denis Farcy (1993, 2000) appuient leur explication des phénomènes adaptatifs sur deux assomptions : les récits, compris comme des objets concrets, sont des signes et ces signes reprennent la structure quadripartite proposée par Hjelmslev (1953).

Pour Hjelmslev, le signe est une fonction productrice de sens, grâce à la jonction qu'elle opère entre deux facteurs, le contenu et l'expression. Ces deux facteurs appartiennent à deux catégories d'appréhension de la réalité : la substance et l'expression. Contenu et forme permettent de rendre intelligible et compréhensible la réalité au travers de la fonction/signe. Cette opération implique une dépendance mutuelle entre contenu et forme, ce qui signifie que le contenu ne peut se donner à la compréhension s'il n'est pas *in-formé* (coulé dans une forme) et de la même manière la forme se manifeste et déploie ses potentialités signifiantes, parce qu'elle permet à un contenu d'être véhiculé (1948 : 30). Pour cette raison, le signe existe et est saisi en tant qu'entité formelle. En dehors du signe, les deux domaines existent dans la sphère du *purport*, l'ontologie non-saisie, indéfinie et donc non (encore)-signifiante, parce qu'elle n'a pas encore été *in-formée*. À l'intérieur de ce *purport* on peut distinguer le contenu-substance (la pensée) et l'expression-substance (tout support sensible, par exemple les sons, susceptible de devenir le véhicule d'un contenu). Substance et expression forment ainsi l'arrière-plan ontologique, encore flou et non-distingué qui précède le niveau gnoséologique où le signe structure dans une forme les deux plans du contenu et de l'expression (1948 : 32).

Ce double couplage contenu/forme et substance/expression est à la base de la possibilité de l'adaptation. L'existence d'un arrière-plan ontologique et surtout de deux plans, reliés de manière solidaire dans un signe/fonction, n'exclut pas pour autant la possibilité de fluctuations et de changements d'un des deux plans. De manière très intuitive, on peut saisir immédiatement comment la même substance de l'expression peut véhiculer une

⁴ C'est dans cette direction que s'oriente la réflexion de Muriel Plana (2004 : 32) : « *L'adaptation sera donc un travail consistant à rendre une œuvre adéquate à un espace de présentation différent de celui dans et pour lequel elle a été apparemment conçue* ». Comme nous allons le voir, ces concepts sont repris et développés par la théorie de la transécriture.

pluralité de contenus potentiels : il suffit de songer à toutes les pensées exprimables par le biais d'une langue naturelle.

Afin d'investiguer la pratique adaptative, Farcy se focalise plutôt sur l'opération inverse, c'est-à-dire la migration d'un contenu d'une forme de l'expression à une autre. Ce décalage entre le plan de la forme du contenu et celui de la forme de l'expression est l'opération sémiotique de rupture à la base du processus d'adaptation. Farcy (1993 : 391) distingue dans un premier temps entre les adaptations homosubstantielles (le processus d'adaptation se réalise à l'intérieur de la même substance d'expression, mais la forme varie, par exemple le texte-roman adapté en texte-scénario pour le théâtre) et transsubstantielles (la substance de l'expression change)⁵. À partir de cette première distinction, Farcy conçoit également d'autres modifications possibles concernant les codes (esthétiques et culturels, comme par exemple dans l'actualisation) et un ensemble d'« opérations à géométrie variable » (1993 : 388), transposer, astreindre, transformer, préserver, qui sous-tendent au processus adaptatif. Ces opérations sont nécessaires au processus d'adaptation. Elles oscillent entre accommodation à la nouvelle forme de l'expression et préservation du contenu.

1.1.1.3.2 La transécriture

Le rapport entre forme du contenu et forme de l'expression dans le processus adaptatif est investigué et expliqué davantage par la théorisation du concept de transécriture (Gaudreault et Marion, 1998 : 31-52). Ce concept permet également d'expliquer la racine commune des quatre opérations à géométrie variable en interrogeant les caractéristiques communes et les différences entre récit, média-source et média cible. À proprement parler, la théorie de la transécriture n'a pas comme but premier celui de définir et expliquer la pratique adaptative. Au premier abord, la transécriture se configure comme une théorisation du rapport entre un contenu narratif (la fable qui correspond à ce que nous appelons le récit) et le média qui permet son expression. La distinction entre les plans de fable/récit et média est proposée à partir de la notion de *syuzhet* issue du formalisme russe (Tynianov, 1970 : 67) et qui désigne un récit *in-formé* et organisé à partir d'un matériau narratif brut. Ainsi, la distinction entre les deux pôles, fable/récit et média est élaborée sur la base de cette considération sur l'existence d'un récit brut et d'un récit organisé. La

⁵ Cette distinction rappelle celle proposée par Genette entre transmodalisation intramodale et intermodale.

fable/récit correspond au récit en soi, alors que le média est son support de diffusion. Même si Hjelmslev n'est pas cité explicitement en tant que référence (au contraire des formalistes russes), la théorisation de la transécriture reprend et articule les dichotomies définies dans les *Prolégomènes*. Gaudreault et Marion conçoivent en effet le concept de transécriture à partir de la présence, l'alliance et la possible séparation entre deux formes, celle du contenu (la fable/récit) et celle de l'expression (le média). Par ailleurs, la transécriture est une application de ces principes dans le domaine de la narratologie (Gaudreault et Marion, 1998 : 49). Ils distinguent ainsi entre narrativité intrinsèque (celle propre au « *potentiel narratif du média* ») et narrativité extrinsèque (celle propre au récit). Ainsi, chaque récit est susceptible de se « couler » dans les formes d'expression médiatique qui sont les plus aptes à l'accueillir⁶.

Ces deux composantes parviennent à se synthétiser dans le *syuzhet*, objet à deux faces (tout comme le signe de Hjelmslev), où le récit brut est exprimé par le biais de média qui l'informe ; média qui à son tour peut exprimer ses potentialités communicatives et narratives grâce à la rencontre avec le récit. Il s'ensuit que tous les récits que nous appréhendons sont des récits coulés dans des formes, *syuzhétisés*. L'enjeu d'un processus d'adaptation est celui d'opérer une nouvelle *syuzhétisation* du récit, extrait d'un média et coulé dans un autre (Gaudreault et Marion, 1998 : 52).

1.1.1.3.2.1 Narrativité extrinsèque, *syuzhétisation* et adaptation : quelques précisions

La distinction entre narrativité intrinsèque et extrinsèque nécessite de quelques précisions que nous présentons brièvement ici et que nous allons approfondir en partie dans les deux chapitres suivants, consacrés au récit et au média et ensuite au cours de notre analyse du corpus.

Pris dans sa forme extrinsèque, avant toute rencontre et moulage dans un média, le récit est identifié par Gaudreault et Marion avec la pensée et les opérations mentales de saisie et organisation des événements selon un ordre causal et chronologique (1998 : 38-39). Néanmoins, cette identification mérite d'être discutée, étant donné que, l'action organisatrice de la pensée pourrait déjà être considérée comme une mise en forme. Le récit serait ainsi in-formé d'abord par les facultés de la pensée, suivant des principes logiques

⁶ Nous allons voir dans la partie consacrée au média, comment certains médias sont plus souples que d'autres et, par conséquent, peuvent accueillir une variété majeure de récit.

qui organisent le matériau narratif⁷. Comme nous allons le voir, cette première mise en forme appartient à la structure profonde du récit, qui correspond au schéma actantiel et à la macroséquence. Cette première mise en forme, qui ne prévoit que des entités abstraites, se concrétise et s'organise dans le discours narratif (qui prévoit la définition des personnages, la formulation de la locution en phrases et dialogues) et qui est à son tour porté par un média. Étant doté à son tour d'une potentialité expressive et narrative, le média contribue à façonner le discours narratif (par exemple : un livre se découpe en chapitres et possède un certain format qui aide à la lecture ; une pièce de théâtre se recoupe en actes, elle est jouée dans un espace défini). Ainsi, au moment de l'adaptation - *resyuzhétisation*, le discours qui doit être coulé dans un autre média garde la trace de son passage dans le média qui l'a façonné originellement (par exemple, dans le cas d'un livre à adapter, des exemples pourraient être les choix lexicaux, la division en paragraphes, la structure des dialogues). Les caractéristiques si façonnées peuvent aider ou complexifier l'adaptation dans un autre média, qui est doué à son tour de son propre potentiel narratif.

Même après avoir émis cette précision, il demeure que le récit transféré dans un média à l'autre maintient un noyau diégétique stable qui assure la possibilité de reconnaissance entre récit-adapté et récit adaptation. Il sert ainsi à garantir une certaine équivalence entre les deux pôles. Afin de mieux cerner l'adaptation en tant qu'objet de connaissance, il est donc nécessaire d'interroger et définir, non seulement, le rapport récit/média, mais également les paramètres d'équivalence qui assurent la ressemblance. Le rôle et l'importance de l'équivalence dans la définition d'une adaptation émergent clairement face à la variété croissante des réappropriations possibles d'un récit à travers différents médias dont rendent compte plusieurs ouvrages publiés ultérieurement par rapport aux travaux sur l'adaptation que nous avons présentés ici. La nécessité, ou non, de préserver une équivalence entre adapté et adaptation est largement débattue. En général, elle est doublée d'une réflexion sur la fidélité à l'œuvre adaptée. Tout comme d'autres chercheurs (Ropars-Wuilleumier, 1998 : 135 ; Hutcheon, 2006 : 3-5 ; Laso y León, 2007 ;), Farcy (1993 : 399) considère que l'équivalence en matière d'adaptation se résume au maintien d'un noyau diégétique stable et à la fidélité à l'esprit du récit-source. Dans ce sens, proximité ou éloignement du récit-adapté peuvent être définis sur une échelle d'autonomie par rapport au récit-source. Les adaptations plus fidèles demandent un degré de connaissance majeur

⁷ Gaudreault et Marion (1998 : 39-40) sont d'ailleurs conscients de cette propriété médiatisante de l'esprit, mais, pour la cohérence de leur analyse, ils choisissent de limiter leur conception de média aux seuls dispositifs communicatifs extérieurs à la pensée.

du récit-adapté alors que celles moins fidèles gagnent en autonomie et leur appréhension est plus facile quand on ne connaît pas le récit-adapté. À côté de cette réflexion sur l'autonomie de l'adaptation par rapport à l'adapté, il en demeure que le domaine foisonnant des reprises et réécriture des histoires nous oblige à trancher entre les objets qui relèvent de la pratique adaptative et ceux qui sont d'autres pratiques de réappropriation d'un récit. Dans les pages qui suivent, nous allons présenter brièvement les principaux concepts qui sous-tendent à cette variété de réappropriations avant de discuter la notion d'équivalence dans l'adaptation.

1.1.1.3.3 Adaptation, transmédia et transfiction

Une adaptation est d'abord un acte de réappropriation d'un récit de la part d'un nouveau sujet, l'adaptateur (Farcy, 1993 : 389). Cependant, elle n'est pas la seule forme de réappropriation possible. Plusieurs auteurs (Jenkins, Saint-Gelais, Ryan, Wolf) s'accordent pour dire qu'on assiste actuellement à trois types d'expansions pour la pratique de réappropriation des récits⁸. Celle du nombre et de la typologie des récits inventés (reprises, réécritures selon un autre point de vue, contradiction, colmatage des ellipses narratives du récit de départ), celle des supports de diffusion possibles, surtout après l'essor du numérique, et enfin celle de la typologie des auteurs qui peuvent rendre visible et partager leur production (par exemple le cas des fanfictions, récits produits par les fans d'une certaine série télévisée ou d'un certain film). Cette variété met en question la place et les spécificités de l'adaptation par rapport aux autres types de réappropriations. Les travaux sur ce type de production sont relativement récents et ils témoignent d'un phénomène en émergence, susceptible de changer et/ou prendre de l'ampleur. Pour cette raison, plusieurs descriptions sont proposées. Henry Jenkins (2008) propose la définition du transmédia pour souligner l'émergence de nouvelles pratiques de réappropriation et du travail collaboratif sur des contenus conçus dans un premier temps pour un but et un média spécifique. Les contenus plus spécifiquement littéraires font par exemple objets des réécritures et de l'invention de nouvelles histoires de la part de fans qui échangent entre eux en ligne.

⁸ Ces théories s'inspirent en grand partie de la théorie littéraire des mondes possibles (Pavel, 1988 ; Dolezel, 1998 ; Grishakova et Ryan, 2010) où le concept de l'accessibilité de ces mondes est le présupposé pour la réappropriation et manipulation des contenus fictionnels.

Au contraire, Richard Saint-Gelais (2011) insiste sur la notion de transfiction comprise non seulement comme la pratique d'écriture créative finalisée à l'invention d'une suite ou des faits antérieurs à un récit donné, mais également comme une extraction et (re) collocation des personnages dans de nouveaux récits. Enfin Mark Wolf (2012) propose une synthèse de ces visions en concevant les univers fictionnels comme des univers en expansion grâce aux contributions de plusieurs auteurs, qui se servent d'un éventail de média pour véhiculer leur contribution.

Au vu du foisonnement diégétique duquel ils font état, ces travaux sur les réappropriations possibles tendent à réévaluer la notion d'équivalence en tant que critère pour distinguer l'adaptation des autres productions (Jenkins, 2011 *en ligne* ; 2008 : 20-22 ; Saint-Gelais, 2011: 35). Atténuée, quand les travaux se cantonnent au seul domaine de l'adaptation, l'équivalence est élevée au paramètre distinctif de l'adaptation, dès qu'on élargit la perspective sur les autres productions possibles. Au vu de cette contradiction, il est nécessaire de définir, et peut-être redéfinir, cette notion d'équivalence. Notre discussion de la notion d'équivalence s'articule en deux temps : d'abord nous discutons la définition même de ce qu'est l'équivalence, ensuite nous présentons les critères qui permettent d'établir la relation d'équivalence entre adapté et adaptation.

1.1.2 L'ADAPTATION : LE PRINCIPE LOGIQUE DE L'ÉQUIVALENCE

Cette relation d'équivalence nécessite d'être approfondie sur la base d'un constat (Frege, 1919 ; Geach, 1972 ; Engel, 1989 ; Achard-Bayle, 2013) selon lequel il existe deux types d'équivalence, l'une absolue et réflexive, du genre $a = a$, et l'autre relative $a = b$. La première relève de la logique formelle, alors que la deuxième peut être rapportée à la logique naturelle (Grize, 1990, 1993), qui convoque, à côté des nécessités de rigueur de la démonstration scientifique (qui fait de l'identité absolue en prérequis de la validité scientifique⁹), la perception, l'expérience et les potentialités expressives de la langue.

La fidélité à l'esprit prônée par plusieurs chercheurs en matière d'adaptation s'inscrit dans le genre d'équivalence $a = b$ puisque le changement de substance de l'expression rend impossible l'équivalence identitaire, $a = a$ et modifie également la production et l'appréhension du sens. Toutefois, pour qu'on puisse dire qu'il s'agit de l'adaptation d'un tel récit, il faut qu'un lien de ressemblance entre le texte adapté et le texte adaptation soit

⁹ À cet égard nous revoyons au problème de l'équivalence dans des systèmes différentiels, étudié par Élie Cartin (1953 : 563-565).

repérable. Ainsi, un approfondissement des paramètres qui aident à établir ce lien de ressemblance permet de (re) définir la notion et le poids de l'équivalence dans la pratique adaptative. Tout d'abord, il est nécessaire de rappeler que les paramètres en question sont également des caractéristiques propres aux récit-adapté et au récit-adaptation. Frege, en étudiant les deux expressions définissant Vénus (l'étoile du matin et l'étoile du soir) avait montré que $a = b$ parce que deux expressions dont le contenu informationnel varie peuvent référer au même dénoté, même s'il n'a pas subi d'altération. Cependant, il existe une perception d'équivalence, communicable linguistiquement, qui est valable lorsqu'on se penche sur un dénoté perçu comme équivalent à lui-même, même s'il a été soumis à des changements¹⁰. Pour résoudre ce paradoxe de l'identité préservée dans le changement, Engel (1989). Gaech (1972) et Reboul (2000) ont recours à la notion lockienne de prédicats sortaux. Gaech et Engel relativisent le principe d'identité absolue en suggérant que l'identique dans le différent peut être déniché à partir de certains critères qui demeurent stables au moment où l'objet est installé dans le monde et se donne à la connaissance.

Pour Engel (1989 : 239) a est égale à b à l'aide d'un faisceau de propriétés essentielles qui demeurent stables, alors que d'autres accidentelles varient et/ou se perdent sans corrompre l'essence de l'objet.

À partir de cette réflexion, nous avons essayé d'identifier trois propriétés stables qui permettent de définir l'équivalence entre adapté et adaptation : le schéma actantiel et la macroséquence, l'ensemble des valeurs et le point de vue.

Ces choix se justifient à l'aide des réflexions suivantes, inspirées des travaux sur l'adaptation, la transfiction/transmédia et la narration en général.

1. Le maintien du même schéma actantiel et de la même macroséquence narrative est nécessaire afin de distinguer l'adaptation d'autres types de transposition qui reprennent les personnages pour raconter une nouvelle histoire (par exemple la suite ou la réécriture d'épisodes, avec changement d'une ou plusieurs étapes de la macroséquence).

2. Le système des valeurs. Les valeurs forment l'ensemble axiologique du récit, ils contribuent ainsi à la construction du message, de l'idée que le récit veut véhiculer. (Jouve, 2001)

¹⁰ Guy Achard-Bayle dans son article prend comme exemple l'identité de la personne et le problème du double.

3. La construction et l'organisation du/des point(s) de vue, parce qu'il(s) rende (nt) compte de la perspective et de la saisie des événements (Rabatel, 1998, 2003, 2008). La modification de la structure et de l'organisation du point de vue peut entraîner la modification d'autres paramètres du récit. Par exemple, un tel changement pourrait varier l'ordre et l'importance attribués aux certains épisodes de la macro-séquence, ainsi que les valeurs attribuées aux épisodes et aux personnages (que l'on songe au changement qui se produirait dans un récit si le point de vue adopté passait de celui du personnage protagoniste à celui de son opposant¹¹). Ce paramètre n'est pas toujours évident, et par conséquent offre une certaine souplesse aux adaptateurs, surtout pour les récits où la prise en charge globale du point de vue est souvent effectuée par un narrateur/locuteur primaire qui représente ensuite le point de vue des personnages ou bien manifeste son point de vue sur celui des personnages (Rabatel, 2008 : 32).

1.1.3 ENTRE ADAPTATION RESTREINTE ET TRANSMODALISATION ÉLARGIE. CHOIX HEURISTIQUE ET CONTINUUM FACTUEL

Bien évidemment, à l'épreuve des faits, ces trois paramètres peuvent ne pas s'appliquer strictement à chaque adaptation. Les schémas actantiels où figurent beaucoup de personnages peuvent en endurer la perte de certains qui sont secondaires (par exemple, des adjuvants) sans compromettre gravement la structure du schéma actantiel et de la macroséquence (et du système axiologique non plus). La présence d'un point de vue du narrateur qui ne coïncide pas exactement avec celui des personnages permet également une certaine souplesse au moment de l'adaptation. Dans ce cas de figure, seule la polarisation extrême, c'est-à-dire l'adoption du point de vue d'un seul des personnages pourrait entraîner une sortie du domaine de l'adaptation en opérant des changements significatifs du schéma actantiel et/ou de la macroséquence et/ou du système axiologique. Ainsi, l'application de ces paramètres aboutit à celle que nous considérons comme une conception restreinte de l'adaptation, fondée sur le principe d'équivalence. Pour des raisons heuristiques (notre intérêt est celui d'interroger la relation entre langue et média) et au vu du foisonnement des différentes formes de réécriture et réappropriation des récits, notre définition de l'adaptation se limite ainsi à la transposition intramodale genettienne.

¹¹ À ce propos voir l'exemple fourni par Genette (1982 :333) sur une réécriture de Madame Bovary du point de vue de Rodolphe ou de Léon.

Néanmoins, comme nous le soulignons en début de ce paragraphe, les paramètres peuvent ne pas être appliqués de manière rigide. La relation entre l'adaptation restreinte et les autres formes de transmodalisation (que nous qualifions d'élargies) se configurent comme un *continuum*, où les paramètres sont applicables à géométrie variable, individuellement ou de manière conjointe. Cette application à géométrie variable fait en sorte que si plusieurs paramètres changent simultanément et de manière considérable, le produit, textuel et/ou médiatique, s'éloigne d'une adaptation pour s'ouvrir sur d'autres formes de réécriture/transposition.

Néanmoins, des « cas-limites » dus à une application à géométrie variable demeurent tout à fait possibles et envisageables.

Dans les pages qui suivent nous allons présenter les deux composantes (récit et média) qui selon les principes de la transécriture sont convoquées au moment de la pratique adaptative.

1.2 LE RÉCIT

1.2.1. La structure diégétique profonde en tant que principe fédérateur

Dans le cas de l'adaptation théâtrale que nous étudions, nous distinguons trois objets sémiotiques qui relatent la même histoire : l'iconotexte-source de Saint-Exupéry, le scénario rédigé par Vigil Tanase et la mise en scène dont nous disposons sous forme d'enregistrement DVD.

Notre étude tiendra compte de ces trois manifestations du même récit, dont deux (le scénario et la mise en scène, seront regroupées dans un seul acte d'énonciation). À ces fins, il est nécessaire de dégager dans un premier temps la structure diégétique profonde qui sous-tend à tous les trois.

Cette structure peut être décrite en identifiant deux composantes structurantes du récit : le schéma actantiel et la séquence narrative. La démarche schématisante que nous adoptons ici, possède un intérêt majeur et des problèmes épistémologiques de fond que nous essayons de traiter dans les pages suivantes.

Quant à l'intérêt majeur, il réside dans deux atouts méthodologiques que le schéma et la macroséquence offrent en vertu de leur nature synthétique et abstraite : premièrement, ils fournissent une vision d'ensemble de la structure d'un récit. Comme nous allons le voir, cette vision d'ensemble nous permet de cerner les relations entre les nombreux personnages, par le biais de la catégorie des actants du schéma actantiel, et d'identifier les temps forts d'une narration grâce à la structuration de la macroséquence en manque initial et épreuves. En outre, vu la nature composite de notre corpus (iconotexte, scénario, mise en scène), le repérage d'une structure profonde commune (le récit) se fait garant d'une unité fondatrice de l'objet de notre étude¹².

Notre étude de la notion de récit prévoit quatre temps : d'abord nous abordons les principes cognitifs de base qui sous-tendent à l'opération de mise en récit (§1.2.1.1) ; ensuite nous présenterons les deux modèles dont nous nous servons pour l'étude des récits : le schéma

¹² Greimas avait déjà souligné la présence d'un « *tronc structurel commun* » (1968 : 158) de la narrativité, qui précède toute manifestation dans des substances expressives particulières. Plus récemment, en substituant la notion de substance avec celle de média, François Revaz (2013, 119-120) a souligné le caractère transmédiatique du récit : il s'agit d'une structuration de la pensée et de l'expression susceptible de s'exprimer dans plusieurs « *pratiques médiatiques* ».

actantiel (compris comme un niveau du parcours génératif) et la macroséquence narrative (§1.2.1.2). Nous relèverons ensuite les objections et les difficultés relatives à l'application de ces modèles (§1.2.1.3), avant d'exposer l'emploi et les résultats de l'application de ces modèles dans l'analyse de notre corpus (§ 3.1.1). Ces objections sont de deux types : l'une relève de l'état des lieux actuel de la recherche en sémiotique et l'autre de la nature modélisante propre au schéma actantiel et à la macroséquence narrative. La nature modélisante que nous repérons dans le schéma et dans la macroséquence nous oblige à des précautions épistémologiques et méthodologiques par rapport à la nature et à l'emploi de ces modèles. Une identification hâtive et fautive entre schéma et récit factuel comporterait le risque d'un balayage des écarts par rapport à la norme, ce qui ne convient pas à l'analyse du *Petit Prince*. En effet, la normalisation dans l'analyse de ce récit présente un problème majeur par rapport au traitement de certaines de ses caractéristiques constituantes qui ne sont pas conformes au schéma.

Afin de mener à bien notre analyse, il est nécessaire d'élucider le statut et l'emploi que nous faisons de ces schémas modélisants. Pour ce faire, nous interrogerons les théories et les emplois sur les modèles développés en philosophie de la science (Heisenberg, Kuhn, Feyerabend) ainsi qu'en sémiotique et linguistique (Eco, Revzin, Schaumyan, Harris et Chomsky) et plus en général en sciences humaines et sociales (Weber). La discussion (§1.2.1.3.1 ; § 1.2.1.3.2 ; §1.2.1.3.3) mobilisera les notions d'ontologie (l'étude de l'être) et de gnoseologie (l'étude de la connaissance) et le rôle que les modèles jouent dans la définition des objets de ces deux niveaux de la réflexion. La définition du rôle du modèle par rapport à ces deux niveaux nous permettra de définir en retour l'emploi que nous faisons des schémas modalisants dans notre recherche : nous serons ainsi en mesure de déterminer le statut et les modalités de prise en compte des écarts par rapport aux schémas (§1.2.1.3.4).

1.2.1.1 Le récit : quelques principes de base

Avant de décrire le parcours génératif du récit (§1.2.1.2) et discuter la tendance modélisante que cette théorisation présente (§ 1.2.1.3), il est utile d'identifier et d'expliquer brièvement les principes qui sous-tendent la production et la perception des récits. Il est en effet légitime de s'interroger sur le pourquoi des récits : pourquoi cette organisation-représentation des événements se produit-elle ? Quelle est sa motivation ? Nous estimons, avec Paul Ricoeur et Mark Turner, que le récit possède une visée explicative (1986 : 204,

1995 : 9), visant à rendre ordonné et intelligible un ensemble d'événements, vrais ou fictionnels. Le récit résulte ainsi d'une action ordonnatrice sur le monde (Revaz, 1997 : 213), possible grâce à la configuration narrative de l'esprit humain (Turner, 1995 : 12). Afin de mieux saisir cette motivation qui encourage la production des récits et oriente leur appréhension de la part des destinataires, il est nécessaire de s'interroger sur les opérations cognitives¹³ de cette intention explicative. À ces fins, nous considérons d'abord que les événements à raconter peuvent être saisis en tant qu'espaces mentaux (Fauconnier, 1984 ; Fauconnier et Turner 2002 : 104), c'est-à-dire en tant que « *construction mentale permanente, relativement abstraite, d'espaces, d'éléments de rôles et de relations à l'intérieur de ces espaces, de correspondance entre eux et de stratégies pour les construire à partir d'indices tantôt grammaticaux, tantôt pragmatique* » (Fauconnier, 1984, 2002 : 39-40, concept repris par Guignard, 2010 : 7 version en ligne). Nous nous servons de ces espaces pour nous orienter dans la réalité : ils sont effectivement créés de l'interaction avec le monde extérieur par le biais de l'expérience directe (2002 : 102) ou de l'évocation en absence à travers la parole (2002 : 102), évocation rendue possible grâce à la faculté imaginative propre à l'esprit humain (2002 : 6). Ces différents espaces mentaux sont reliés entre eux et organisés en réseau à partir de certains des éléments qui les composent : la combinatoire est ainsi variée et pas strictement prédéterminée : elle dépend des composantes des espaces et des liens qu'ils établissent. Cette combinatoire produit un réseau d'intégration conceptuelle, obtenu au travers d'une macro-opération de compression qui a pour but celui de compacter les espaces touchés par l'opération d'intégration (2002 : 102-103). Cette opération comporte la création d'un nouvel espace mélangé (*blending*) qui résulte de la projection de deux ou plusieurs espaces, dont une sélection d'éléments est fusionnée dans ce nouvel espace. Certains de ces réseaux d'intégration conceptuelle correspondent à des opérations mentales que nous effectuons de manière automatique et inconsciente (2002 : 71) : ils sont en effet consubstantiels à notre manière de penser et d'exister dans le monde. La création de ces réseaux est possible grâce aux relations que les éléments contenus dans les espaces établissent, les éléments fonctionnent ainsi en tant que zone d'activation et de relais pour l'intégration conceptuelle. Les relations qui s'instaurent entre des espaces mentaux sont différentes et reposent sur des relations vitales, c'est-à-dire

¹³ Le lien entre sémiotique et sciences cognitives est légitime dans la mesure où les sciences cognitives fournissent une explication de l'origine et de la production des signes (Daddesio, 1994 : 2, Ouellet, 1994 : 137-139, Klinkenberg, 2001 : 2). Comme le note Thomas Daddesio (1994 : 24), le substrat de la *sémiosis* ne relève pas de la sémiotique « pure », c'est à dire de la science qui étudie les signes en tant que tels et leur rapport avec les objets auxquels ils réfèrent. L'origine est souvent postulée comme appartenant à d'autres disciplines voisines (sociologie, psychologie, études de la culture).

les modes propres à la pensée humaine. Les relations vitales s'élèvent au nombre de quinze : le changement, le temps, l'espace, la relation cause-effet, la relation partie-tout, l'analogie, la disanalogie, l'identité, l'unicité, la similarité, la catégorie, la représentation, le rôle, la propriété et l'intentionnalité (2002 : 93-101). Ces relations sont à leur tour capables de s'articuler entre elles et d'établir des échelles graduées : selon le réseau d'intégration qui se profile, une relation peut en intégrer et englober d'autres afin d'assurer et orienter la compression à l'origine de l'intégration.

Nous avons déjà identifié dans l'explication l'intentionnalité qui oriente l'organisation du récit. Il nous reste maintenant à élucider les autres relations qui sont à l'œuvre dans la structuration du récit. La nécessité de mettre de l'ordre dans un ensemble d'événements signifie d'abord établir un ordre chronologique (spatio-temporaire¹⁴), et logique (autrement dit causal), qui structurent l'ensemble dans une suite ordonnée et cohérente. L'ensemble des événements se compacte et l'action acquiert ainsi une unicité : elle devient « une », dans le sens aristotélicien de « tout », composé d'unités solidaires régi par le principe de causalité (Aristote *in* Revaz, 1997 : 142-143), compris non seulement comme une suite mécanique d'action-réaction ; mais également comme l'enchaînement des actes dû à l'action et aux décisions d'un personnage (le sujet), relatées par un narrateur (Revaz, 1997 : 150).

Cependant, ces premières fonctions vitales que nous avons dégagées (l'unicité de l'action réalisée à l'aide d'une compression causale et spatio-temporelle) ne suffisent pas à rendre compte de l'intention explicative du narrateur. Si le besoin d'expliquer surgit chez un locuteur-narrateur, qui est également une instance de conscience effectuant des opérations cognitives, cela signifie qu'un enjeu majeur se produit tout au long de cette suite (chrono) logique. La narrativité d'une suite d'événements repose en effet sur l'opération cognitive du changement, qui permet de saisir le processus de transformation reliant l'état initial (euphorique ou dysphorique) à celui final. Ce caractère de transformation est particulièrement marqué dans les récits et contribue à les différencier de la simple chronique des événements. La force de la transformation narrative repose sur la perturbation qu'un déclencheur (le nœud) produit sur la situation initiale (conçue comme un état d'équilibre). Les actions mises en place pour faire face à cette perturbation constituent le corps du récit qui se termine avec un second déclencheur, le dénouement, qui

¹⁴ Nous considérons les coordonnées spatiotemporelles d'un événement comme une unité insécable formant un chronotope (Bakhtine, 2001 [1975] : 237)

permet l'instauration d'un nouvel équilibre (euphorique ou dysphorique), celui de la situation finale (Revaz, 1997 : 177- 178 et 187).

Les relations vitales identifiées (intention, lien spatio-temporaire, lien causal, changement) nous fournissent une vue d'ensemble sur l'objet récit. Cependant, à l'exception du schéma nœud - dénouement qui est au cœur de l'analyse du récit proposée par Revaz, elles ne détaillent pas la structuration du récit, ni les relations entre les personnages. De la même manière, dans la schématisation proposée par Revaz, l'action comprise entre le nœud et le dénouement n'est pas approfondie. Ces deux points sont importants afin de préciser le « *tronc narratif commun* » (Greimas, 1968 :158) subjacent au texte adapté et à son adaptation. L'étude des relations entre les personnages et des actions correspondantes a été l'objet de recherche de la narratologie structuraliste (Greimas, Barthes, Bremond, Todorov, Genette) qui a produit plusieurs modèles de représentation-explication de la structure du récit, dans le but de dégager une théorie plus globale de la construction du sens. Greimas en particulier a théorisé un parcours génératif qui, partant d'un principe abstrait commun, propose une modélisation de l'organisation et de la combinatoire subjacentes aux récits actualisés dans différentes substances médiatiques. L'étude de ce parcours génératif sera l'objet des prochains paragraphes. À partir de ce parcours nous dégagerons deux modèles qui nous serviront de grille d'analyse pour le récit du *Petit Prince* (§ 1.2.1.2). La portée épistémologique et l'emploi méthodologique des modèles issus de la tradition structuraliste seront préalablement discutés (§ 1.2.1.3). Nous essayerons d'inscrire ces modèles, qui ont d'ailleurs recours aux relations vitales, dans une perspective cognitive à l'aide des principes de viabilité et d'auto-organisation théorisés par Francisco Varela. Cette appréhension cognitive du modèle nous permettra d'éviter tout emploi normatif et essentialiste des modèles au profit d'une application heuristique du modèle vis-à-vis du récit analysé. Employées en tant que pôle de confrontation avec le récit du *Petit Prince*, les structures modélisantes auront pour but celui de faire émerger, et non pas d'effacer ou normaliser, les spécificités du récit auquel elles sont confrontées (§ 3.3.1).

1.2.1.2 La structure profonde du récit : le schéma actantiel et les séquences narratives.

Afin de mener à bien l'analyse narratologique du récit, il est nécessaire de présenter les deux outils d'analyse auxquels nous aurons recours (schéma actantiel et macroséquence narrative), ainsi que d'élucider les présupposés épistémologiques et leur emploi

méthodologique. Les parties consacrées aux présupposés épistémologiques et méthodologiques mettront d'abord en évidence la nature modélisante propres aux deux schémas que nous employons. À partir de ce constat, nous interrogerons par la suite le statut épistémologique des modèles afin de mettre en évidence leur portée gnoséologique. La partie méthodologique soulignera l'emploi heuristique que nous faisons des schémas.

1.2.1.2.1 Les « grilles » employées : le schéma actantiel et la séquence narrative

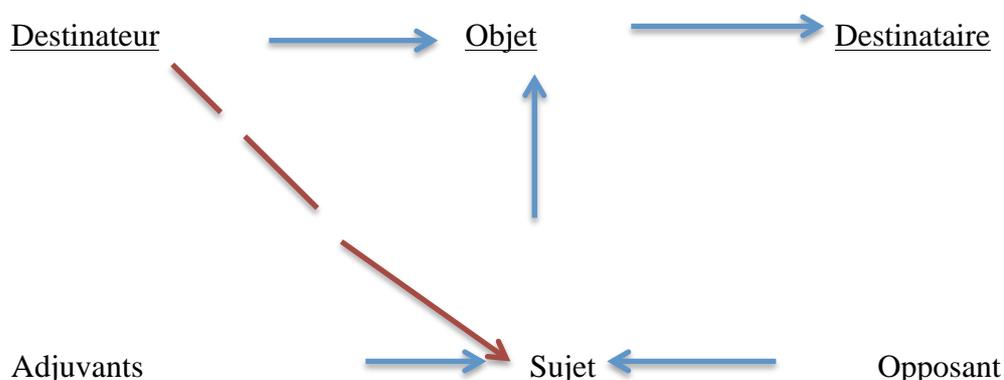
La notion et l'emploi de schéma afin d'explicitier la structure profonde d'un récit remontent au structuralisme. La démarche schématisante est en effet celle propre à l'analyse des récits menée par Greimas (1966). En perfectionnant l'analyse des fonctions du conte proposée par Propp (1965), Greimas parvient à définir un schéma actantiel et une séquence narrative, communs et subjacents à tout type de récit. La structure de la séquence narrative est ensuite synthétisée ultérieurement par Larivaille (1974).

1.2.1.2.1.1 Le schéma actantiel

Greimas présente le schéma actantiel en tant qu'une des composantes du parcours génératif des récits (1993 : 280). Il considère effectivement un récit en tant qu'une représentation d'un ensemble d'événements organisée et exprimée au travers d'une certaine substance (Greimas, 1993 : 540). D'après la théorisation greimassienne, le récit est formé de deux facettes, l'une conceptuelle et l'autre matérielle : il peut ainsi être appréhendé comme un signe. La nature de ce signe présente néanmoins une spécificité : il s'agit d'un signe qui rend compte d'une représentation des événements. Afin de communiquer cette représentation, il se donne une forme, la plus abstraite possible, qui a vocation à montrer la structure subjacente aux manifestations matérielles et variées des récits (Halté et Petitjean, 1977 : 116-117). Comme Jean-Marie Klinkenberg le souligne (2000 : 176), le récit est ainsi un signe formel et, en tant que signe-forme, un modèle. Ce modèle présente deux niveaux : celui profond des structures sémio-narratives et celui de surface composé des structures discursives. Ces dernières président à la structuration du récit (par ex. la division en chapitre d'un roman, le découpage en séquences d'un film) et au choix de la substance de l'expression (image, parole écrite, sons) et d'un support (papier, pellicule). (Klinkenberg, 2000 : 178). Le niveau profond de ce modèle est à son tour composé de deux sous-niveaux : le carré sémiotique et le schéma actantiel. Le carré sémiotique fonde

les relations de contrariété (par ex. : « chaud » vs « froid » ; « non-chaud » vs « non-froid »), implication (par ex : « chaud » implique « non-froid » ; « non-chaud » implique « froid ») et de contradiction (par ex. : « chaud » vs « non-chaud » ; « froid » vs « non-froid ») entre le couple de termes-bases du récit. Ce réseau de relations est une construction modélisante établie à partir d'une fonction vitale subjacente : la transformation-changement qui relie les différents pôles du carré. La transformation principale qui fonde la narration est identifiable pour Greimas avec celle du couple des contraires (par exemple du chaud au froid) : l'axe des contraires est à la fois axe de disjonction et de conjonction. De disjonction, parce qu'il sépare nettement les deux pôles du couple, mais également de conjonction parce que l'opposition des contraires les rend complémentaires en fondant l'axe même (Klinkenberg, 2000 : 134). Cette transformation, plus radicale que les autres, rend compte, d'après Greimas, des changements d'état qu'on repère tout au long d'une narration (état initial-nœud déclencheur, dénouement-état final). Elle est en effet le genre de transformation qui permet de passer d'un état à un autre (l'état initial et l'état final du récit).

Cette transformation fonde la structure du récit, qui se révèle par conséquent être dynamique (Fontanille, 2003 : 63). Ce principe logique de transformation d'un pôle à son contraire du carré sémiotique est en des rapports de productivité avec celui plus précis et spécifique du schéma actantiel. La relation logique de transformation abstraite se détaille et s'explicité dans la configuration du schéma actantiel qui prévoit des actants, (les modèles abstraits qui sous-tendent et regroupent les personnages) et des actions fondamentales (ordre/requête du destinataire, quête du sujet, aide de l'adjuvant, opposition de l'opposant)¹⁵ :



¹⁵ Schéma reproduit à partir de celui que Greimas propose dans *Sémantique structurale* (1986 : 180).

Le schéma ci-dessus peut être interprété à partir du couple de contraires sujet-objet, opposés et interdépendants : l'actant-sujet est en quête d'un objet de valeur (l'actant-objet). Il est aidé dans sa quête par des adjuvants, alors que des opposants interfèrent avec la réalisation de son désir. L'objet de la quête est également l'objet qui doit être communiqué d'un destinataire à un destinataire. Le destinataire est l'actant à l'origine de la quête, celui qui pousse le sujet à l'action, alors que le destinataire bénéficie de la quête de l'objet. Ces rôles actantiels peuvent souvent être recouverts du même personnage. Par exemple : les rôles de destinataire et destinataire, ou bien sujet et destinataire, peuvent être remplis par le même personnage qui est simultanément commanditaire et bénéficiaire ou protagoniste et bénéficiaire.

Globalement, le schéma actantiel propose d'articuler un récit autour de trois axes fondamentaux : 1.l'axe du désir (la quête) qui relie sujet et objet, 2.l'axe de la communication qui, en passant par l'objet relie destinataire et destinataire et 3. l'axe du pouvoir où les actions opposées de l'adjuvant et de l'opposant convergent sur l'actant sujet afin d'influencer son degré de réussite sur l'axe du désir. Cet axe du pouvoir règle l'acquisition de deux types d'instruments dont le sujet a besoin afin de mener à bien sa quête (Greimas, 1970 :175) : les moyens qui acquièrent sa force (pouvoir faire) et les savoirs (savoir faire). Un quatrième sous-axe relie enfin le destinataire et le sujet : c'est l'axe du « faire faire », autrement dit de la force en vertu de laquelle le destinataire pousse le sujet à la quête de l'objet. Les trouvailles de l'objet profitent ainsi au sujet mais également au destinataire qui doit le communiquer au destinataire. Dans les axes qui définissent le schéma actantiel, on retrouve le principe de la transformation qui sous-tend déjà au carré sémiotique, le niveau le plus profond de la structure diégétique. La quête modifie l'état initial du sujet (qui trouve et/ou apprend quelque chose -l'objet- qui change son statut et l'état du monde diégétique), de l'objet (qui est trouvé), du destinataire (qui change son statut en réalise sa communication) et du destinataire (qui profite de l'objet, est donc affecté positivement), de l'adjuvant et de l'opposant (qui expriment leur pouvoir de facilitation ou d'interdiction de la transformation à l'intérieur de leur axe de compétence)¹⁶. La contrariété devient ainsi le concept qui sous-tend l'organisation des trois

¹⁶ Comme Fontanille le souligne (2001: 109), Greimas a progressivement accordé moins d'importance aux adjuvants et aux opposants : leurs fonctions respectives (aide et opposition) se configurent comme des actualisations des modalités de compétence plutôt que des fonctions actantielles à part entière. Dans le cadre

axes du récit. Le manque initial de l'objet désiré, de l'objet à communiquer et l'impuissance originaire du héros sont trois états qui résultent transformés dans leur contraire (des acquisitions) à la fin du récit (Greimas, 2007 [1966] : 201). Par ailleurs, l'orientation transformationnelle du récit est soulignée par Greimas lors de son analyse des fonctions communes à tout récit. Ces fonctions divisées en couples montrent le passage d'un état à un autre au cours d'une narration : en reprenant les fonctions proposées par Propp, Greimas dégage, entre autres, les oppositions, « héros qui cache sa nature héroïque » vs « nature héroïque révélée », « traître qui cache sa nature méchante » vs « nature méchante du traître révélée » (2007 [1966] : 2000), « départ du héros » vs « arrivée du héros incognito » (2007 [1966] : 198).

Cependant, le schéma actantiel n'est pas lié qu'au carré sémiotique : étant le second sous-niveau des structures sémio-narratives, il est idéalement situé en position intermédiaire entre le niveau sémio-narratif et celui discursif. Le schéma actantiel est ainsi un modèle de structuration de la pensée qui permet de franchir la frontière entre la pensée et la production. En vertu de sa configuration organisationnelle des composantes, il pose les paramètres pour la mise en forme du récit au niveau discursif.

Ce positionnement intermédiaire fait du schéma actantiel une étape du parcours génératif conceptuellement hybride, puisqu'il est dans des rapports de productivité avec les deux niveaux, profond et de surface : il est une sémicrétisation des principes logiques du carré sémiotique (parce qu'il pose des éléments – les actants – et instaure des relations) et une forme sémi-abstraite subjacente à la manifestation singulière et matérielle des structures discursives, où le récit est organisé selon un ordre qui lui est propre et qui est incarné dans une ou plusieurs substances de l'expression. À ce niveau, les actants deviennent acteurs, thématiques et valorisés. Nous constatons ainsi que le schéma actantiel se soustrait d'un côté à l'abstraction maximale propre au carré sémiotique des opposés, mais que, de l'autre côté, il garde une autonomie suffisante par rapport à l'organisation et la matérialité spécifiques au récit de surface. Pour ces deux raisons, il constitue une entrée idéale et unifiante du corpus varié que nous étudions. Le carré sémiotique et l'opération de transformation subjacente seront récupérés au cours de l'analyse sémiotique qui suit, alors que l'organisation discursive de surface (le conte et la pièce théâtrale) fera l'objet des chapitres suivants.

de notre analyse, où nous servons des actants pour classer les personnages, cette distinction n'est pas pertinente. Nous garderons ainsi le premier modèle de schéma actantiel proposé par Greimas dans *Sémantique structurale*.

Toutefois, le parcours génératif, tel qu'il a été présenté ici, présente une difficulté conceptuelle majeure : celle du passage d'un plan donné au plan immédiatement successif (du carré sémiotique, au schéma actantiel, et du schéma actantiel au plan des structures discursives). Dans la conception de Greimas, un clivage s'installe entre un plan et le successif. Ce clivage demeure irréductible dans le passage entre les structures sémio-narratives et les structures discursives à cause de la différente « substance » qui fournit le support où les structures se greffent : les structures sémio-narratives se situent au niveau de la pensée, alors que les structures discursives s'actualisent grâce à des substances matérielles extérieures à la pensée humaine (Fontanille, 2001 : 109-110). Ce premier clivage irréductible que nous nous relevons nous permet de mieux éclairer la nature du parcours génératif. Il marque non seulement une ligne de partage entre les deux facettes, conceptuelle et d'actualisation matérielle, mais il définit également leur point de contact : grâce à cette séparation-conjonction, le parcours génératif peut être pensé comme un tout unique (le récit), un signe formel et modélisant qui résulte de l'union de deux parties distinctes (Klinkenberg, 2000 : 178). Le clivage individué, couplé avec la nature modélisante demeure difficile d'un point de vue conceptuel (la notion du signe) et méthodologique (le caractère modélisant et son rapport avec la factualité des récits). La notion du signe et le caractère modalisant (surtout en relation avec le schéma actantiel) et son rapport avec la factualité des récits, seront analysés dans les prochains paragraphes consacrés à la méthodologie de l'emploi des modèles. Nous y introduirons également la notion d'énonciation qui permet d'appréhender différemment le rapport entre les deux facettes du signe-récit.

Toutefois, il nous reste encore un point à éclairer avant de nous focaliser sur ces implications méthodologiques : l'appréhension du récit en tant que signe, ne contribue pas à résoudre le clivage interne qui se profile entre le carré sémiotique et le schéma actantiel. Quoique distincts et hétérogènes, les deux niveaux sont inscrits dans la même étape dont le substrat est purement conceptuel. Ces deux schématisations conceptuelles reposent également sur les mêmes principes logiques abstraits (contrariété, implication, contradiction). Cependant, elles figent les rapports entre les valeurs et n'éclaircissent pas leur origine : le carré sémiotique se présente effectivement comme une pure abstraction logico-formelle, déconnectée de toute situation concrète. Afin de pallier ce manque, Greimas et Fontanille (1991 : 13-20, 2003 : 72-73) ont proposé un modèle alternatif au carré sémiotique, la structure tensive, qui postule l'existence d'une instance d'énonciation (et de conscience) qui gère la reconnaissance et l'attribution de ces valeurs et préside

également à leur expression. Greimas et Fontanille ont conçu la structure tensive comme l'espace de rencontre de deux paramètres perceptivo-sensoriels (l'intensité et l'étendue) de la réalité, antérieurs à toute opération logique de catégorisation (2003 : 70). Ces deux paramètres remodelent le schéma de production primaire du sens, sous forme d'une schématisation tabulaire :



Le positionnement des valeurs dans cette structure tabulaire est défini par rapport à l'intensité et l'étendue de la perception. Il est ainsi le résultat d'une instance psychique qui perçoit et ensuite se prononce (donc énonce) sur un objet de connaissance donné. Les modalités de cette énonciation sont ainsi la visée (en termes d'intensité et donc d'énergie) et la saisie (en termes d'étendue et donc spatio-temporels). Le positionnement à l'intérieur d'une structure tensive diffère ainsi de celui à l'intérieur d'un carré sémiotique à cause de ses modalités de définition et donation : les valeurs d'un carré sémiotique sont prédéterminées, ainsi que leurs relations réciproques (2003 : 73). Elles sont le produit d'un système culturel donné qui établit leur existence et leurs relations. En revanche, la structure tensive ne prévoit aucun système préétabli, mais plutôt un système de profondeur de la perception (2003 :74). En se fondant sur la perception, elle permet d'inscrire l'énonciateur dans le parcours de production du sens, en tant que source de la perception. Cette nouvelle inscription n'est pas sans conséquences pour les modalités de construction de sens : au système des relations triparti fondé sur contrariétés, implications et contradictions, se substitue le principe de la gradation : les valeurs d'une structure tensive se définissent par le biais du croisement de deux valeurs perceptives émanant d'une instance donnée. La valeur émerge ainsi en tant que point sur un vecteur idéal formé par le flux de la perception (2003 : 74-75).

La notion de flux vectoriel de la perception récupère et (re) propose dans un autre système de pensée la relation vitale du changement, déjà repérée dans le carré sémiotique et le

schéma actantiel. Les changements/variations de la perception déterminent les combinatoires de la visée et de la saisie qui définissent à leur tour les valeurs dans l'espace tensif.

Lorsqu'on se situe au niveau de la structure tensive, le processus de transformation définit les actants. Le schéma actantiel reproduit le principe de la transformation sur un autre palier : une fois les actants établis, le schéma se focalise sur les axes qui relient les actants et explique le parcours de transformation qui amène d'une certaine configuration des actants à une autre configuration, où les actants, et par conséquent leur position dans l'espace tensif, sont modifiés. Le palier du schéma englobe et ajoute des éléments du palier précédent, selon la conception d'intégration avec enrichissement du sens, propre au parcours génératif greimassien (Greimas & Fontanille, 1991 : 11).

En posant la transformation en tant que dynamique sous-jacente, la structure tensive instaure ainsi une relation de continuité avec le schéma actantiel, qui prévoit le passage d'un état à un autre, donc d'une gradation à une autre. Les actants du schéma deviennent ainsi des actants transformationnels (2003 : 164), chargés d'effectuer ce changement et se positionnant à l'intérieur de la structure tensive (1991 : 32). De la même manière, la tension de la structure tensive remplace le vecteur du changement prédéfini du carré sémiotique. La notion de tension transformationnelle crée plus d'homogénéité entre le niveau sémio-narratif de base (la structure tensive) et celui de surface (le schéma actantiel) parce que, dans les deux cas, un flux de transformation est placé au cœur des paliers respectifs.

Parallèlement à cette conservation-renouvellement du principe de transformation, la structure tensive a pour autre mérite celui de mettre en lumière l'existence d'une instance de perception et d'énonciation qui oriente la visée (1991 : 35) et l'étendue spatio-temporelle du récit. Elle permet d'effectuer une sélection parmi toutes les tensions possibles, de recouper le « tout » unique de la perception en différentes unités (actants pour le niveau sémio-diégétique, événements pour le niveau discursif) et de les organiser (les axes qui relient les actants au niveau sémio-diégétique ainsi que la suite spatio-temporelle et causale au niveau discursif). Elle fournit par conséquent la base théorique pour l'intégration de la notion d'énonciation en narratologie : le point de vue devient l'un des tenants dans l'analyse du récit. Puisque chaque substance d'expression possède ses propres outils qui aident l'émergence de point de vue à l'intérieur d'un objet sémiotique donné, nous nous attacherons à l'étude détaillée du point de vue dans le *Petit Prince* dans le chapitre suivant, consacré à l'analyse des structures discursives.

En résumant, un parcours génératif, composé de trois paliers (structure tensives, schéma actantiel, structures et organisations discursives), est traversé par la relation vitale de changement et des opérations mentales causales, chronologiques et unifiantes, gérées par une instance de conscience qui préside également à la perception et à l'énonciation. Si les différences entre les trois paliers ne touchent pas aux relations vitales subjacentes, il s'ensuit qu'un autre critère doit être établi pour expliquer cette différenciation. Comme Fontanille le souligne (2001 : 114), l'inscription de l'instance d'énonciation dans le parcours génératif nous aide dans cette tâche : l'intégration des composantes est effectivement possible grâce à cette instance qui, placée à l'intérieur du processus, permet de le concevoir comme un tout unique qui procède par intégration et coagulation du sens (Fontanille, 2001 :113). Par conséquent, les trois paliers non seulement se recouvrent entièrement, mais ils émanent du même substrat énonciatif-cognitif qui garantit le dynamisme de la structure (Fontanille, 2001 : 114). Tel que Fontanille le remarque (2003 : 193-195), ce substrat peut être divisé suivant la prééminence d'une des trois rationalités qui président à la production et à la saisie du sens : l'action (dont le résultat est un programme qui organise un parcours selon un but), la passion-perception (qui produit des événements non orientés) et la cognition proprement dite (qui préside à la découverte). Elle permet à l'instance d'énonciation de prendre conscience d'elle-même, des événements et d'établir des liens.

Nous montrerons dans le paragraphe consacré à l'énonciation comment ces trois rationalités s'entrecroisent et coopèrent à la création du sens. Ici, nous les distinguons pour les besoins de l'analyse, même si elles opèrent dans une optique de codétermination à chaque étape du parcours génératif (Fontanille, 2003 : 195).

Chaque palier se présente ainsi comme une modélisation de ces trois rationalités qui régissent la production du sens. Ces trois rationalités forment trois points de vue sur l'objet (Fontanille, 2003 : 195). Tout en gardant le principe de la coprésence, la tripartition greimassienne peut être appréhendée comme une émergence d'un point de vue sur les autres afin d'y apporter sa propre contribution à la coagulation du sens. Ainsi la structure tensives appréhende-t-elle les événements perçus sur la base de la passion-perception. Le schéma actantiel, et la macroséquence narrative, dont nous traiterons dans le prochain paragraphe, mettent en avant un principe d'action transformatrice qui compacte les événements dans un seul récit. Enfin, les structures discursives privilégient un point de vue cognitif, car elles comportent l'introduction des valeurs et des thèmes dans le récit afin de saisir le parcours de découverte propre du programme narratif. Le parcours génératif se

configure ainsi comme une explicitation de l'arrière-plan cognitif que nous avons décrit dans les présupposés. La perception des événements ainsi que leur appréhension/découverte en termes d'idées, thèmes et valeurs sont conçues et représentées dans nos espaces mentaux et ensuite compactées par le processus d'intégration conceptuelle de transformation (l'action).

1.2.1.2.1.2 La macroséquence narrative

L'action de transformation qui sous-tend le schéma actantiel peut être précisée et détaillée davantage. Le modèle du schéma actantiel nous fournit une vision surplombante des vecteurs de transformation : en posant les actants transformationnels et les vecteurs de transformation, le schéma nous permet de définir une image globale des forces à l'œuvre dans un récit ainsi que de leur champ d'action. Cependant un autre point de vue de la représentation de ce flux de transformation est possible et il trouve son expression dans la séquence narrative. Le but de la séquence narrative n'est pas celui d'offrir une vue surplombante sur le fait narratif, mais plutôt celui de segmenter, à des fins descriptifs, le flux de la transformation. L'étude de la séquence narrative se focalise ainsi sur les actions du récit en découpant le processus de transformation en 5 étapes successives, suivant un ordre chronologique. Chaque étape est caractérisée par la mise en action (Ricoeur, 1984 ; Revaz, 1997) de certains actants et des axes qui leur sont relatés. L'ensemble de la séquence englobe et présente la totalité des actants et des axes organisés dans un *continuum* logique et temporel. Une toute première théorisation de la séquence narrative a été proposée par Propp. Cette théorisation a eu le mérite de repérer les similitudes entre les actions et les rôles récurrents des personnages dans des récits différents et relevant de plusieurs cultures. L'étude de Propp est focalisée entièrement sur la structure du conte merveilleux ; cependant sa démarche analytique, qui fait abstraction des spécificités de chaque conte, a permis par la suite d'élargir les résultats de sa recherche à toute typologie de récit¹⁷. La démarche abstractive est fondée sur la définition de fonction : « *Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification, dans le déroulement de l'intrigue* » (Propp, 1970 [1965] : 31). Cette définition nécessite d'être ultérieurement approfondie, afin d'expliquer ce que Propp entend par « *signification de l'action* » et par « *positionnement* » dans l'intrigue. Pour Propp (1970 [1965] : 30), les

¹⁷ Dans *Sémantique structurale*, Greimas reprend et discute les résultats de Propp, mais il ne souligne ni établit aucune corrélation directe entre ces résultats et le caractère merveilleux des contes étudiés.

actions qui sont considérées comme fonctions possèdent un caractère généralisant, qui peut être exprimé par un substantif, par exemple interdiction, interrogation, fuite. Les fonctions se définissent ainsi comme des catégories regroupant et organisant la variété des actes que chaque personnage peut accomplir à un moment donné d'un conte spécifique. Le personnage-acteur qui accomplit l'action ne contribue pas de manière prépondérante à la définition de la fonction : étant pensée comme une catégorie, la fonction s'identifie à l'action, indépendamment du personnage qui l'accomplit (Propp 1970 [1965] : 30). En revanche, le positionnement de l'action joue un rôle important pour la catégoriser et la définir en tant que fonction. Par le positionnement de l'action-fonction dans l'intrigue, Propp entend des relations logiques et chronologiques. Par exemple : pour le héros, l'obtention d'une somme d'argent peut être le moyen d'acheter des objets nécessaires à la quête ou bien la récompense finale qui clôt le conte¹⁸. Dans le premier cas, l'obtention d'argent correspond à la clôture de l'épreuve imposée par le donneur et à l'acquisition de l'adjuvant, alors que l'obtention de l'argent à la fin du conte, comme récompense finale pour la quête terminée met le sceau à la nature héroïque du personnage¹⁹. La position (chrono) logique de l'action est ainsi définie de manière systématique et relationnelle, en rapport avec les actions composant le récit. À partir de ce système de relations, il en résulte que tout récit est composé d'une succession de 31 fonctions, dont 7 préparatoires au déroulement de l'action²⁰.

Toutefois, comme le notent Greimas (1966) et Larivaille (1974), cette classification des fonctions peut être perfectionnée : le nombre des fonctions proppiennes est souvent le résultat de la séparation entre une action et sa conséquence directe ou de la distribution de la même fonction sur plusieurs actions semblables (Greimas, 2007 [1966] : 194 ; Larivaille : 1974, 370). Une première simplification de certaines fonctions a été proposée par Levi-Strauss à travers l'assimilation de l'assignation de la tâche difficile au combat, de l'usurpateur au traître, de la réussite à la victoire, de la transfiguration à la marque (1960 : 24-25 et 27- 28).

¹⁸ Nous citons ici l'exemple proposé par Propp dans *Morphologie du conte* (1970 1965: 30).

¹⁹ Dans notre exemple, la récompense pécuniaire est une variante de la fonction « mariage et montée au trône » repérée par Propp comme moment final du récit, attestant le succès du héros.

²⁰ Les 31 fonctions identifiées par Propp sont, dans l'ordre : 1. Absence; 2. Interdiction ; 3. Violation ; 4. Reconnaissance; 5. Renseignement; 6. Déception; 7. Soumission; 8. Traîtrise et manque; 9. Mandement; 10. Décision; 11. Départ; 12. Assignation d'une épreuve; 13. Affrontement de l'épreuve; 14. Réception de l'adjuvant; 15. Transfert spatial; 16. Combat; 17. Marque; 18. Victoire; 19. Liquidation du manque; 20. Retour; 21. Persécution; 22. Délivrance; 23. Arrivée incognito; 24. Nouvelle traîtrise et nouveau manque; 25. Assignation d'une tâche difficile; 26. Réussite; 27. Reconnaissance; 28. Révélation du traître; 29. Révélation du héros; 30. Punition; 31. Mariage.

Greimas a ensuite préconisé une restructuration des fonctions suivant le critère des unités épisodiques (2007 [1966] : 194-197) : l'action du héros dans un récit peut être divisée en trois épreuves (qualifiante, principale et glorifiante), comportant chacune cinq fonctions, dont quatre peuvent être couplées deux à deux (injonction-acceptation ; affrontement-réussite ; conséquence). Ce micro-système de 5 fonctions se répète pour chacune des trois épreuves. À chaque fois, la fonction qui varie sensiblement est la conséquence, parce qu'elle permet d'ouvrir sur la séquence suivante. Le schéma proposé par Greimas présente encore quelques inconvénients et répétitions. L'isomorphisme des séquences engendre des répétitions mais montre en même temps comment toute fonction fait partie d'un seul mouvement narratif, une seule macroséquence. C'est la structure de cette macroséquence que Paul Larivaille (1974 : 373) s'est attaché à décrire en résumant les propositions avancées par Propp, Greimas et Lévi-Strauss. À ces fins, Larivaille a synthétisé davantage le modèle greimassien, en employant la même démarche, l'effacement des redondances, à laquelle Greimas avait déjà eu recours vis-à-vis du schéma de Propp. Il en résulte une macroséquence (Larivaille, 1974 : 378) axé sur un seul principe, celui de la quête qui déclenche la transformation. La macroséquence proposée par Larivaille est le produit de la combinaison de deux composantes déjà individuées par Propp : les fonctions-catégories et le positionnement (chrono) logique dans le récit. Les fonctions-catégories sont à l'origine de 5 séquences (proposition de la tâche, qualification, affirmation, confirmation, glorification). De la même manière, dans la suite (chrono) logique du récit 5 positionnements sont possibles : l'état initial, la mise à l'épreuve, la réaction du héros, la sanction, l'état final. Les fonctions retenues pour former la macroséquence reviennent aux fonctions-catégories dominantes dans chaque positionnement chronologique. Le parcours de transformation est ainsi divisé en 5 étapes fondamentales, qui rendent compte du parcours de transformation du héros : le méfait ou manque, l'épreuve qualifiante, la prouesse du héros (l'épreuve principale chez Greimas), le salut du héros et l'apothéose (qui englobe l'épreuve glorifiante chez Greimas).

Le schéma de Larivaille présente un avantage majeur : il aide à la synthèse de la structure profonde du récit. En effet, il permet de dépasser les redondances des cinq séquences et par conséquent, de saisir la totalité du conte comme une seule séquence logique qui procède

graduellement, d'un état initial (le méfait ou manque) à un état final (l'apothéose)²¹ en coupant et détaillant l'action centrale en trois étapes.

Cette conception graduelle du récit nous permet de le rapprocher non seulement du présumé cognitif de l'unité d'action (Revaz, 1997 : 142), mais également du schéma actantiel dont les axes sous-tendent la structuration de cette séquence. Principalement centrée sur le héros, la macroséquence de Larivaille détaille les étapes de l'axe de désir qui meut le héros à l'action. De la même manière, la structure et succession des épreuves englobent l'axe du pouvoir propre aux adjouvants. Enfin, l'axe de la communication, celle destinataire-destinataire, fournit le cadre pour la quête et la justifie : l'objet de la quête du héros profite au destinataire. Le bénéfice apporté par rapport au manque initial devient ainsi l'unité de mesure du succès ou de l'échec du héros.

Toutefois, le choix d'appliquer ces schémas à notre corpus ne demeure pas sans inconvénients. Dans les pages qui suivent, nous essayerons d'identifier et discuter les difficultés épistémologiques qu'une approche théorico-schématique peut comporter vis-à-vis de la factualité des récits particuliers. Une fois que notre position épistémologique, et par conséquent notre emploi des schémas, sera clarifiée à l'aide de notions issues des sciences cognitives, nous entamerons l'analyse sémiotique-narratologique de notre corpus.

1.2.1.3 Le choix du schéma actantiel en tant que « grille » pour l'étude du conte

Cette démarche schématisante ne comporte pas que des avantages pour notre corpus. Le recours à ces schémas abstraits et synthétisants possède également des points faibles qu'il convient ici d'exposer afin de s'interroger sur la validité et l'utilité méthodologique de cet outil dans notre analyse. Les points faibles, ou du moins douteux, que nous repérons dans l'emploi du schéma relèvent de deux objections possibles : l'ancrage sémiotique du schéma en question et, surtout, le caractère normatif trop contraignant que le schéma pourrait assumer en tant que modèle. Nous traiterons d'abord de ces deux objections

²¹ Ce découpage de l'action centrale en trois étapes, se révèle utile pour notre analyse car il permet de repérer les passages saillants de l'action. Dans cette optique, le schéma proposé par Larivaille apporte des précisions majeures au niveau de l'action par rapport aux schémas en 5 parties proposés par Adam et Revaz, qui ne détaillent pas les étapes de l'action centrale. Adam (1994 : 104 ; 2008 : 145), présente la structure du récit comme divisée en situation initiale, complication/déclencheur 1, actions, résolution/déclencheur 2, situation finale, alors que Revaz (1997 : 180) propose la schématisation suivante : orientation, complication, action, résolution, conclusion. Le modèle proposé par Larivaille non seulement détaille l'action, mais il maintient également, dans la notion du manque initial, les notions de déclencheur et de complication qui, en vertu de leur caractère perturbant et problématique, constituent la spécificité d'une narration et la distinguent de la simple linéarité propre à la chronique d'événements (Revaz, 1997 : 180).

séparément dans les 2 petits sous-paragraphes suivants (« objection 1 » et « objection 2 »). Le caractère normatif du schéma nécessitera ensuite d'une discussion plus approfondie, à parti de l'objection 2.

Objection 1

Le schéma actantiel relève de la sémiotique greimassienne et structuraliste. Or la sémiotique est actuellement une discipline qui « *cherche ses marques* » (Ablali, 2001 : 46), et, comme Jacques Fontanille l'a souligné lors des journées en hommage à A. J. Greimas en 2012, elle est entourée d'un certain flou institutionnel et épistémologique²², qui résulte à la fois de la dissémination des études sémiotiques dans et/ou à coté d'autres types d'approches, ce qui fragilise la reconnaissance institutionnelle de la discipline²³. Cette dispersion entraîne un manque de définition précise et partagée des fondamentaux de la discipline²⁴ : même si elle puise ses origines dans les sciences du langage, la sémiotique a effectivement tendance à ne pas se borner exclusivement à l'étude des faits de langue²⁵. Au vu de cette première objection majeure, la question autour de la légitimité du schéma greimassien semble en ressortir renforcée. Le modèle et les notions auxquels nous aurons recours dans ce premier temps de notre analyse sont issus d'un domaine dont la stabilité est mise en cause. Nous admettons pour vraies les réserves exprimées par Fontanille eu égard

²² Le propos de Fontanille lors de la première table ronde de cette journée sont consultables en ligne: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4808>. La transcription de la discussion est aussi contenue dans le numéro 116 des *Actes sémiotiques* paru en 2013.

²³ Ainsi Fontanille: « *Cette dissémination n'est pas en elle-même un problème, ce serait même un avantage, puisqu'elle assure une large diffusion des pratiques d'analyse sémiotique. Mais elle présente en revanche un inconvénient majeur : la plupart des étudiants font de la sémiotique sans en avoir reçu la formation de base, et les sémioticiens eux-mêmes ne s'accordent pas sur ce que devrait être cette formation de base. Les étudiants arrivent en effet dans des masters où le plus souvent ils découvrent la sémiotique, sans avoir reçu aucune formation en linguistique générale et en philosophie du langage. Cette formation sémiotique sans fondement encourage à utiliser des recettes mécaniques, reposant sur des raisonnements incomplets ou superficiels, vaguement masqués par une terminologie plus ou moins proliférante* ».

²⁴ À ce sujet, Fontanille (se) pose deux questions : « *1) Quels sont les objets dont la recherche sémiotique doit ou peut s'emparer prioritairement ? 2) Quelle est la filiation épistémologique que la recherche sémiotique doit revendiquer ?* » avant de remarque que : « *Le problème principal tient à l'instabilité de la complexité sémiotique : le jour où nous seront capables de concevoir un vrai manuel (ce que les éditeurs américains appellent un « handbook »), rassemblant toutes les connaissances nécessaires pour former des sémioticiens, et dont on dira que celui qui ne l'a pas lu n'est pas un vrai sémioticien, alors la question de l'enseignement de la sémiotique aura fait un pas significatif en tant qu'institution* ».

²⁵ À ce propos, la distinction opérée par Hjelmslev (1953: 60-82) et Greimas (1970 : 49-53) entre une sémiotique universelle qui englobe plusieurs sémiotiques particulières est éclairante de la variété substantielle des objets auxquels la sémiotique s'intéresse (par exemple langue, texte écrit, bande dessinée, film, théâtre, musique).

du statut actuel de la discipline et nous reconnaissons l'existence d'une certaine prolifération et fragmentation des approches à l'intérieur du champ de recherches sémiotiques. Dans le paragraphe § 2.1, nous avons fait le choix de rapprocher sémiotique narrative et sciences cognitives parce que ce rapprochement nous semble pertinent pour expliquer l'origine des composantes sémiotiques et des rationalités subjacentes, mais nous n'ignorons que d'autres chercheurs s'orientent vers des rapprochements du genre sémiotique-sociologie (Umberto Eco) ou bien sémiotique-anthropologie (Paolo Fabbri). Cependant, l'emploi des modèles théorisés en sémiotique, tel que le schéma actantiel et la macroséquence narrative, se révèle être un outil intéressant, dont la validité pour l'analyse scientifique peut être attestée même si l'outil émerge d'un fond épistémologique fragmenté. Nous justifierons la validité de nos outils modélisants à l'issue du prochain paragraphe, la définition du champ d'application du schéma actantiel en tant qu'outil pour l'analyse ne touchant pas seulement à sa filiation sémiotique, mais également à sa vocation modélisante.

Concernant la filiation sémiotique de l'outil à ce premier niveau de discussion épistémologique (et en guise de réponse à cette première objection), nous soulignons les considérations suivantes sur le statut de la sémiotique et du schéma actantiel :

1. Même si la recherche sémiotique de nature greimassienne semble actuellement en quête de ses marques, cette recherche est le symptôme d'une vitalité de la discipline : comme le souligne Driss Ablali, « *tout cela montre que la sémiotique existe* » (2001, 46). Le flou épistémologique relevé serait en outre à relativiser. Anne Hénault²⁶ remarque que la sémiotique est une discipline récente comparée à d'autres, elle est par conséquent encore en train de se constituer et de se définir, des oscillations théoriques et des fragmentations épistémologiques demeurent à ce stade parfaitement normales et acceptables.

2. Le schéma actantiel fait partie des notions élaborées par Greimas qui sont reconnues comme étant à l'origine des théorisations et des réflexions actuelles. Même si l'état de la recherche en sémiotique est actuellement fragmenté et un débat sur ses textes fondateurs est en cours, Greimas est indiscutablement considéré l'un des pères de la discipline,

²⁶ Voici ses propos lors de la même table ronde à laquelle Fontanille participait : « *Il nous faut plutôt nous resituer un peu dans l'histoire, et nous dire que chaque fois qu'il y a un vrai mouvement de pensée, nouveau, chaque fois qu'on avance dans l'inconnu, cela se passe un peu comme cela. Prenons l'exemple de la manière dont s'est installée la science physique de l'électricité, entre le moment des expériences dans les salons et des étincelles qui crépitaient et le moment où on a vraiment eu un socle de connaissances transmissibles claires et dont on pouvait être fier, il s'est passé cent ans ! Pour la sémiotique, nous sommes peut-être dans les trente premières années de ce mouvement-là et l'important c'est d'avancer* ».

l'appartenance du schéma à la pensée greimassienne assure ainsi la reconnaissance de cet outil comme propre à la sémiotique.

3. Nous avons ici recours au schéma actantiel afin de pouvoir dégager une première vue d'ensemble sur la totalité d'un corpus hétérogène. Cette nécessité va à la rencontre de la conception d'une sémiotique universelle qui se recoupe dans plusieurs sémiotiques linguistiques et non-linguistiques (Greimas, 1970 : 49-53, repris par Ablali 2001, 45-46). Le schéma actantiel nous sera ainsi utile pour pouvoir dégager le récit unique à analyser, qui est repérable à la fois dans un iconotexte et dans une mise en scène théâtrale.

Cependant, avant d'entamer cette analyse, il nous reste à traiter une seconde objection possible.

Objection 2

La seconde objection possible concerne la nature modélisante du schéma actantiel et de la macroséquence narrative et leur rapport avec les récits factuels. Le risque, et par conséquent, l'objection que nous anticipons ici, est celle d'un caractère normatif présupposé du schéma par rapport aux récits. Nous avons postulé et montré comment l'organisation du récit peut être assimilée à des principes cognitifs, propres à notre manière de penser. Ce postulat risque d'attribuer aux deux modèles que nous employons un caractère normatif. En d'autres termes, il peut comporter la tentation d'établir une correspondance parfaite et nécessaire entre les modèles schématisés et les manifestations factuelles du récit, en tant que produits de l'esprit. La pertinence de cette correspondance stricte mérite d'être discutée avant de passer à l'emploi du schéma dans l'analyse de notre conte.

Si on considère le schéma actantiel et la macroséquence narrative comme des modèles, plusieurs questions d'ordre épistémologiques et méthodologiques se posent. Globalement, il est nécessaire d'interroger le rapport entre ces modèles et la vérité factuelle de l'objet-récit que nous allons analyser. Les questions posées par ce rapport touchent à la fois au statut du modèle, élaboré afin d'établir une connaissance certaine et scientifique (l'ordre épistémologique de notre questionnement) et l'emploi que nous faisons de ce modèle dans notre analyse (l'ordre méthodologique). La réflexion autour de l'ordre épistémologique porte sur la relation entre le modèle et la réalisation effective du conte. La réponse nous éclairera sur les modalités d'appréhension de cette relation ainsi que sur la nécessité et l'univocité d'un modèle spécifique pour l'analyse d'un récit.

Afin d'élucider ces deux points, épistémologique et méthodologique, nous proposons une réflexion à partir d'une étude effectuée par Kintsch et Van Dijk (1975) sur un groupe de lecteurs. Leur but était découvrir et clarifier comment on comprend et on se souvient des récits. Cette étude est intéressante pour l'articulation qu'elle propose entre les macrostructures du récit et les implications cognitives, psychologiques et culturelles qui se dégagent de l'expérience menée auprès des étudiants.

Dans les pages qui suivent, nous rappelons brièvement les points principaux de cette étude, ainsi que l'intérêt que ses conclusions revêtent pour notre réflexion autour des modèles.

1.2.1.3.1 L'expérience de Kintsch et Van Dijk sur compréhension et mémorisation d'un récit : quelles analogies avec notre démarche ?

Le recours à des macrostructures pour comprendre et se remémorer des récits a été investigué par Walter Kintsch et Teun Van Dijk, au cours d'une expérience menée avec des étudiants à l'Université d'Amsterdam et à l'Université de Colorado (1975 : 111-116). Les chercheurs ont demandé aux étudiants de lire quatre récits : trois nouvelles de *Décameron* de Boccace et un conte amérindien. Dans tous les cas, un résumé écrit a été demandé afin d'élucider les mécanismes de mémorisation. On a pu constater que les étudiantes qui participaient à cette expérience employaient les mêmes macrostructures non seulement pour les activités de compréhension et de mémorisation, mais également pour les quatre textes. Par conséquent, le conte amérindien leur apparaissait comme abscons, car il possède une structure différente qui ne coïncide pas avec les macrostructures qu'ils ont intériorisées de manière relativement inconsciente. Ce conte relève en effet d'une autre tradition culturelle, qui organise de manière différente les récits : les liens causaux ne sont pas immédiatement repérables et le principe d'unicité du sujet-protagoniste n'est pas respecté. Par conséquent, les étudiants américains et néerlandais, qui fondent leur compréhension du récit sur une certaine combinatoire des liens causaux et sur l'application de la relation vitale de l'unicité au sujet, n'arrivaient pas à dégager la structure sous-jacente. Le conte amérindien était effectivement construit suivant un autre type de logique d'organisation interne, reposant sur une autre combinatoire des relations vitales (1975 : 112). Kintsch et Van Dijk en tirent ainsi une double conclusion : non seulement les macrostructures dont nous nous servons lors des activités de compréhension et de mémorisation sont stockées dans notre esprit, mais elles relèvent également de notre culture. Dans le cas de l'histoire amérindienne, la non-correspondance entre les

macrostructures stockées dans l'esprit et la structure repérable dans le conte est due à la différence culturelle entre le lecteur-étudiant européen et américain et l'auteur amérindien de l'histoire. Ne partageant pas la même culture, les macrostructures subjacentes à l'histoire amérindienne ne sont pas saisies correctement par les participants à l'expérience qui essaient de la comprendre au travers de leur propre grille d'interprétation, différente par rapport à celle dont l'auteur amérindien s'est servi lors de la production de son conte. Cette expérience est intéressante dans le cadre de notre analyse pour le double rapprochement que nous pouvons opérer entre nos données et notre angle d'attaque et ceux de Kintsch et Van Dijk.

Pour ce qui concerne les données étudiées, ces macrostructures peuvent être rapprochées du schéma actantiel et de la macroséquence que nous employons ici : même si Kintsch et Van Dijk n'emploient pas la même catégorisation terminologique que Propp, Greimas et Larivaille, leur proposition de la macrostructure d'un récit, résultant d'un ensemble de macrorègles, peut être rapprochée du schéma actantiel et de la structure de la macroséquence, car elle sous-tend la même organisation logique des modélisations que nous avons décrite plus haut. En effet, d'après Kintsch et Van Dijk, la macrostructure à la base d'un récit s'identifie avec une proposition décrivant un changement d'état par le biais d'une complication initiale (le manque) qui impose au héros une quête qui va le transformer. Cette quête présente plusieurs épreuves qui constituent le parcours d'un héros. Tout au long de ce parcours, le héros est aidé par des adjuvants et confronté à des opposants. Le succès du héros est enfin bénéfique pour une troisième instance narrative (1975 : 105).

De la même manière, notre posture analytique peut être comparée à celle des étudiants qui ont participé à l'expérience. Dans notre cas et dans le cas de l'expérience de Kintsch et Van Dijk, la donnée expérientielle de départ est la même : la lecture d'un récit. Nous partageons ainsi avec les lecteurs de l'expérience le même angle d'attaque sur l'objet. Nous appréhendons le récit en tant que récepteurs-lecteurs, ce qui nous permet davantage d'établir un lien entre le schéma et les macrostructures relevées par Kintsch et Van Dijk. Elles sont activées dans une situation similaire et par un récepteur possédant la même disposition cognitive (comprendre un texte). Il existe néanmoins une différence dans le but. L'expérience de Kintsch et Van Dijk vise à rendre compte des mécanismes de compréhension et remémoration d'un texte : il est par conséquent demandé aux participants de se souvenir des macrostructures d'un texte, en s'appuyant sur leur mémoire et non sur le texte même. Dans notre récupération du schéma actantiel, notre mémoire ne

joue pas le même rôle prépondérant. Elle n'est pas le seul moyen auquel nous avons recours afin de reconstruire l'histoire. Nous inscrivons notre démarche dans la réception-analyse et pour cette raison nous travaillons *sur* et *avec* le texte. Toutefois, cette différence dans les moyens et les supports employés ne comporte aucune variation substantielle pour le statut des schémas et pour leur emploi : lors du compte rendu de la structure du récit, nous avons recours, ainsi que les participants à l'expérience, à une macrostructure qui nous aide à « faire sens » de sa structure. En comparant les deux expériences (la nôtre et celle des étudiants) et leurs résultats, les seules variations concerneraient des détails et non la structure subjacente dont on se sert comme grille : par le biais de la consultation directe du récit il est évidemment plus facile de remplir les cases d'un schéma, de bien ranger les personnages et les actions suivant les étiquettes des actants et des axes du récit. Dans le cadre de notre méthodologie de travail, le recours à notre seule mémoire pourrait facilement comporter des oublis ou des omissions des personnages. Par conséquent, il n'est pas pertinent dans le cadre de notre analyse. La différence principale entre le but des deux postures (celle du participant à une expérience et celle d'analyste) est ainsi d'ordre quantitatif. Dans le cas des recherches de Kintsch et Van Dijk, le manque de certaines données n'entâche pas la qualité et la rigueur de l'expérience. Au contraire, il doit être prévu et consubstantiel à la méthode de l'expérience. En revanche, ce genre de manque porterait sérieusement atteinte à notre travail d'analyse et à ses conclusions. L'analyse doit ainsi être menée sur la totalité des données afin de garantir la rigueur de ses résultats.

1.2.1.3.2 Le schéma actantiel et la macroséquence narrative en tant que modèles : quelle nature pour l'appellation « modèle » ? Quelle application méthodologique ?

L'expérience de Kintsch et Van Dijk prouve que nous nous servons d'une « grille » cognitive pour la compréhension. Toutefois, telle qu'elle est présentée et menée, cette expérience n'a pas pour but primaire celui de découvrir la manière dont un récit est effectivement structuré. Même s'ils traitent brièvement le thème de la différence culturelle, Kintsch et Van Dijk se proposent plutôt de dévoiler certains processus mentaux qui touchent à la mémoire et à la lecture. Par conséquent, leurs considérations ne peuvent pas être étendues automatiquement aux récits factuels, c'est-à-dire aux récits tels qu'ils sont et tels qui se présentent dans la réalité. Afin de définir l'utilité de ces modèles pour notre analyse, le lien entre la nature cognitive des deux modèles actantiels et la réalité factuelle et multiple des récits doit être interrogée davantage.

Deux sortes de considérations sont nécessaires : la première tient à l'ontologie de ces schémas, la seconde concerne la portée et les implications cognitives, et par la suite méthodologiques, de ce modèle vis-à-vis de la pluralité des récits particuliers.

Jusqu'ici nous avons répertorié deux points de vue sur la question : d'après la théorisation de Greimas (1970 : 53) et de Larivaille (1974 : 379), le schéma actantiel et la macroséquence narrative ont surtout une valeur logico-formelle, alors que l'expérience de Kintsch et Van Dijk, montre comment ces modèles sont employés spontanément et presque inconsciemment en tant qu'outil de compréhension et appropriation des récits par deux groupes de lecteurs, choisis comme modèle des lecteurs-types d'un récit²⁷. Les présupposés cognitifs identifiés par Fauconnier et Turner, ainsi que la structure tensive de Greimas et Fontanille, nous éclairent sur les dynamiques subjacentes à la création des modèles logico-formels, mais en tant que présupposés, ils ne dépassent pas la frontière entre mental et factuel. Par conséquent, ils ne sont pas en mesure d'expliquer pourquoi les deux modèles que nous avons choisis ont assumé la configuration qui leur est propre. Similairement, les deux modèles ne contiennent pas en eux-mêmes une justification de leur structure, autrement dit, ils ne sont pas (entièrement) en mesure d'expliquer pourquoi un modèle assume une forme déterminée (par exemple : pourquoi choisit-on d'articuler les relations causales du récit autour des trois axes de la communication, du vouloir et du pouvoir ?) ni d'élucider l'emploi du modèle pour la connaissance de la vérité.

Comme nous l'avons relevé dans le paragraphe consacré à l'expérience de Kintsch et Van Dijk, la posture que nous assumons face aux récits, en tant que lecteur et/ou analyste, est interprétative : lecteur et analyste appliquent les modèles afin de dégager un sens à partir de l'objet-récit. Les modèles sont ainsi des projections qu'on effectue sur les récits, et comme le montre l'exemple du conte amérindien, ces projections ne correspondent pas toujours et pas forcément à la réalité factuelle des récits.

Afin d'assurer la scientificité de notre analyse et de nos propos, les rapports entre ce caractère interprétatif du modèle et la réalité factuelle d'un récit nécessitent d'être interrogés.

²⁷ Le choix de ces participants n'est pas réellement motivé dans l'article. Les auteurs présentent brièvement les participants à l'expérience comme étant des étudiants des Universités du Colorado et d'Amsterdam. Ensuite, lors de la présentation du but de l'expérience, ils sont identifiés comme étant les représentants de la catégorie générale des sujets ou des lecteurs (pp.107-115), censée éclairer le mécanisme général et commun à tout être humain qui sous-tend aux processus cognitifs de compréhension et remémoration.

1.2.1.3.2.1 La notion et la discussion sur les modèles en sciences humaines et sociales

L'approche structuraliste a massivement introduit la notion de modèle en sémiotique (Greimas, Fontanille, Eco) et en sciences du langage (l'influence première remonte à Jakobson et au cercle de Moscou ; par la suite cette approche est développée par Chomsky et Harris aux États-Unis ; Revzin et Schaumyan en Russie). Quant à la sémiotique, une précision semble importante : parmi d'autres disciplines en sciences humaines et sociales, elle est effectivement celle qui a plus souvent recours aux modèles. Ayant pour but l'analyse des mécanismes de production de sens lors de toute communication, dans des contextes différents et à travers des supports variés, la sémiotique s'appuie, surtout dans sa phase structuraliste, sur l'activité modélisante suivant des principes logiques, inspirés des relations vitales. Il en résulte les schémas élaborés par Greimas (carré sémiotique, schéma actantiel) et Greimas et Fontanille (structure tensive). De manière similaire, le recours aux modèles influence la recherche linguistique structuraliste. Chomsky et Harris, ainsi que Revzin et Schaumyan, essaient dans leurs études d'opérer un rapprochement entre les modèles mathématiques et ceux linguistiques²⁸ (Revzin, 1968 : 22). Cependant, comme Revzin le remarque (1968 : 28²⁹), la modélisation demeure un sujet de recherche transversal, qui vise plutôt à repérer les conditions et les modalités d'utilisation générales des modèles dans les sciences, au lieu de fournir des exemples concrets de modèles pour chaque discipline particulière.

Des chercheurs issus de différents domaines se sont effectivement intéressés à l'activité modélisante et à l'emploi des modèles : l'étude des modèles et de leur rapport à la réalité factuelle a été l'objet de réflexion en philosophie des sciences (Heisenberg, *Fisica e oltre*, 2013 [1984], Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, 1983 [1970], Feyerabend, *Contre la méthode*, 1979) sociologie (l'idéal-type de Weber, *Essai sur la théorie des sciences*, 1992 [1904-1917]), en sciences cognitives (Varela, *Invitation aux sciences*

²⁸ Le numéro 3 de la revue *Langage* (1968), qui contient l'article de Revzin cité ici, est entièrement consacré à la réflexion et l'élaboration des modèles linguistiques en dehors de leur contexte de production et énonciation, ainsi que à l'articulation entre modèles linguistiques abstraits et modèles mathématiques.

²⁹ « Nous allons nous efforcer de décrire d'une manière plus ou moins exhaustive ce que nous entendons par "modèle", définir le terme "modèle est impossible parce que le concept ne se rapporte pas à la théorie linguistique des modèles mais à une métathéorie, laquelle, qui plus est, s'occupe non pas des modèles concrets, mais des principes généraux d'application dans toutes les sciences ».

cognitives, 1996 [1988] et *L'inscription corporelle de l'esprit*, 1993 ; Lakoff, *Cognitive Semiotics*, in *Meaning and Mental Representations*, 1988).

Loin d'être déroutante, cette variété des approches est féconde parce qu'elle fournit plusieurs angles d'attaque complémentaires sur la question de la modélisation. Cette complémentarité aide à son tour à mieux cerner la question de la portée épistémologique des modèles dans l'activité de recherche. Chaque chercheur qui s'est penché sur la question a en effet souligné des aspects et des problématiques différentes de la relation modèle-vérité factuelle, ce qui nous offre un cadre préliminaire détaillé pour notre étude.

Cependant, avant de traiter les différents apports que les contributions issues de disciplines variées apportent à la question de l'emploi méthodologique des modèles, il est nécessaire de définir ce qu'est un modèle.

Vu la multiplicité des approches, nous sommes dans un premier temps obligés d'en choisir une afin de dégager la définition de modèle à partir de laquelle nous développons notre analyse.

Notre réflexion autour des modèles se déploiera à partir des sciences cognitives pour une raison théorique et méthodologique en lien avec le champ de notre recherche. Les sciences cognitives représentent en effet comme un tournant pour les deux domaines que nous convoquons lors de cette recherche : la linguistique (Langacker, Fillmore, Kay, Sweetser, Kleiber, Fauconnier, Turner, Lakoff, Johnson, Achard-Bayle entre autres) et la sémiotique (Ouellet, Petitot, Petit, Daddesio). En se présentant comme une sorte de nouvel horizon de recherche partagé par nos deux disciplines de référence, nous jugeons pertinent d'interroger les outils méthodologiques auxquels nous avons recours à partir de ce domaine fédérateur.

Nous avons ainsi décidé de retenir comme définition initiale de modèle celle qui est fournie dans le glossaire du recueil « *Sciences cognitives, diversités des approches* » coordonné par Mirta Gordon et Hélène Paugam-Moisy (1997). D'après ce glossaire, le modèle est un « *schéma prenant en compte les caractéristiques, supposées essentielles, d'un système réel, dans un but explicatif ou prédictif. Un modèle ne cherche pas à reproduire de manière exhaustive le fonctionnement ou les caractéristiques d'un système, mais plutôt à rendre compte des aspects considérés essentiels, avec un minimum d'éléments nécessaires* » (p. 254). Le choix de cette définition comme point de départ pour notre analyse est motivé par l'inclusion du mot « *modèle* » dans le glossaire et par son rapport avec les contributions présentées. Elles sont issues de différents domaines (neurosciences, linguistique, mathématiques) susceptibles de former la galaxie des sciences

cognitives. Dans cette pluralité d'approches de la cognition, le choix d'insérer le mot « *modèle* » dans le glossaire témoigne du fait qu'il est conçu comme un concept commun et à la base de toutes les contributions qui sont réunies dans le volume : il est un des présupposés de la recherche. Cette remarque sur le statut théorico-méthodologique du modèle est importante dans la mesure où elle oriente la définition qui en est donnée. Le recours dans sa définition aux mots génériques et hyperonymiques tels que « *caractéristiques* », « *aspects* » et « *éléments* », témoigne du fait que le modèle est un outil méthodologique applicable à large échelle dans plusieurs domaines, dans différents contextes et suivant des approches variées. La rigueur scientifique des modèles est ainsi confirmée par le degré d'abstraction de la représentation et par l'essentialité des traits qui la composent. Le processus d'abstraction et la recherche des caractéristiques essentielles sont en effet deux modalités de raisonnement à la base de la recherche scientifique (Kuhn, 1983 [1970] : 49-51). Par ailleurs, ces deux caractéristiques sont repérables dans des modélisations présentées et employées dans plusieurs domaines. Elles sont mentionnées par Maurice Gross (1968 : 4-7) comme critères constitutifs des modèles linguistiques de tradition américaine (Chomsky, Harris) et russe (Revzin, Schaumyan).

Une fois les traits distinctifs – abstraction et essentialité - établis, nous pouvons interroger leur rapport avec la réalité factuelle des objets qu'ils cherchent à décrire. Les auteurs que nous avons mentionnés précédemment (Heisenberg, Weber, Kuhn) s'accordent sur l'impossibilité et sur la non-nécessité d'une adhésion parfaite entre l'objet de connaissance, tel qu'il se présente dans la réalité, et le modèle de référence³⁰.

Les conclusions qu'ils en tirent sont différentes. Pour Heisenberg (2013 [1984] : 99), qui reprend les études de Bohr, les modèles dépendent des points de vue qu'on adopte vis-à-vis d'un objet de connaissance, il s'ensuit qu'il est impossible pour un modèle de rendre compte de la totalité des facettes et des angles d'attaque possibles pour l'objet étudié. Les modèles dégagés des points de vue différents sont ainsi complémentaires. L'interaction entre ces modèles n'est pas préétablie, elle est indéterminée et se définit selon l'angle d'attaque, et par conséquent le modèle, que le chercheur choisit au début de son analyse. Weber justifie ses propos sur l'idéaltype de la même manière : le modèle idéal (idéaltype), proposé comme piste pour l'analyse des faits sociaux, n'est qu'une hypothèse de travail reformulant les traits communs à un ensemble de phénomènes empiriques appartenant à la

³⁰ Le modèle est appelé différemment selon les auteurs : idéaltype chez Weber, paradigme chez Kuhn.

même catégorie³¹. Par conséquent, l'idéaltype n'est pas conçu dans le but de représenter fidèlement et entièrement la réalité factuelle d'un phénomène empirique, mais plutôt dans celui de fournir un outil de comparaison pour l'analyse et la vérification des hypothèses préalables (nous reviendrons sur ce concept dans le prochain paragraphe, consacré à notre emploi des schémas lors de l'analyse du corpus). L'activité d'analyse, ainsi que le modèle sous-jacent, dépendent ainsi de l'analyste qui sélectionne et ordonne les données empiriques qui forment les traits essentiels du modèle. Dans cette perspective, Kuhn (1983 [1970] : 46) remarque que les modèles ont tendance à se cristalliser au sein d'une communauté scientifique donnée : les modèles sont ainsi admis dans la mesure où ils répondent de manière optimale à une question ou à un problème. Cette optimisation n'implique pas forcément une représentation fidèle et totale de l'objet expérientiel, par conséquent le modèle n'est pas chargé d'expliquer tous les faits auxquels il est confronté. Le critère du choix d'une théorie comme la « bonne théorie » repose ainsi en grande partie sur les décisions de la communauté scientifique (1983 : 30). En soulignant le rôle de la communauté scientifique, Kuhn établit un parallèle entre le modèle dominant et celui socialement accepté (1983 [1970] : 40). Cependant, ces critères du choix optimal et de l'acceptation sociale du modèle ne comportent pas seulement des avantages. Le risque majeur observé par Kuhn est la répétition et de la conformation des observations et des expériences au modèle. Une fois le modèle établi, l'activité de recherche tendrait ainsi à couler les données « *dans la boîte préformée et inflexible qui fournit le paradigme* » (1983 [1970] : 46). De ce fait, le modèle socialement accepté orienterait la totalité de la recherche scientifique (Kuhn, 1983 : 46-47)³². En posant les présupposés, sélectionnant les éléments et les approches et conditionnant par la suite les résultats, le modèle revêt ainsi une fonction normative, plutôt que cognitive (Kuhn, 1983 : 155). Dans ce cadre statique, une révolution scientifique consiste en une rupture du paradigme établi et en son remplacement avec un autre incompatible (Kuhn, 1983 : 133). Ce nouveau modèle est élaboré d'abord par un petit groupe innovateur qui n'est pas satisfait des résultats obtenus avec l'application du modèle traditionnel et qui va jusqu'à en pointer les limites (Kuhn, 1983 : 134-135). Une situation de crise se produit ainsi au sein de la communauté scientifique : soit le nouveau paradigme est opposé au vieux, soit il permet de connaître et

³¹ Weber s'occupe surtout d'organisations socio-économiques, il dégage ainsi des modèles de bureaucratie, capitalisme, etc.

³² « *La science normale n'a jamais pour but de mettre en lumière des phénomènes d'un genre nouveau : ceux qui ne cadrent pas avec la boîte passent même souvent inaperçus* ».

étudier un ensemble de données et de problèmes nouveaux, que la discipline n'avait pas abordés à son stade précédent (1983 : 137). Ensuite, si l'idée proposée par le petit groupe parvient à s'imposer auprès d'une fraction plus large de la communauté scientifique, et éventuellement à en convaincre la (quasi) totalité, une révolution scientifique a lieu. Elle bouleverse et remplace les tenants de la discipline (Kuhn, 1983 : 135-138) et instaure une nouvelle vision, et par conséquent un nouveau rapport, au monde. Paul Feyerabend a également repris cette critique de Kuhn à l'encontre d'une conception rigide et dogmatique des modèles, en partant du principe que toute idée et théorie est a priori et potentiellement susceptible d'être passée au crible de la conscience spéculative du chercheur (1983 [1975], 21-22), il se peut que les potentiels modèles novateurs existent déjà avant leur affirmation lors d'un moment de crise de la discipline. Les ruptures et remplacements s'inscrivent ainsi dans un flux d'idées dont certaines, abandonnées temporairement, émergent successivement en vertu de leur capacité à fournir des réponses adéquates aux interrogations les plus critiques (1979 [1975] : 44). L'idée d'une pluralité d'idée et d'approches, ouvrant sur une pluralité des questionnements, a récemment été reprise par Nicolas Bouleau dans *La modélisation critique* (2014). Après avoir tracé un parcours panoramique des disciplines à vocation modélisante, des méthodes de construction et des résultats de ces modèles, Bouleau souligne la nécessité pour les sciences d'élaborer des modèles « *presque vrais* » (2014 : 157) qui admettent l'existence et la validité d'autres modèles, aptes à l'explication des aspects non saisis par une seule modélisation.

Cette brève synthèse a montré comment les contributions autour du thème des modèles sont nombreuses et variées et comment des angles d'attaques différents mènent à des réflexions et à des conclusions partagées. Avant d'approfondir la discussion sur les modèles et sur leur emploi dans notre champ d'intérêt (la sémiotique), il est donc utile de résumer sous forme de points les concepts issus des auteurs précédents :

1. Le facteur humain (nous dirons plus tard cognitif) est prééminent dans l'activité de modélisation.
2. Les modèles sont indispensables à la recherche et à la progression des connaissances parce qu'ils opèrent une abstraction de l'ensemble des données empiriques.
3. Cependant, leur utilisation comporte un risque majeur : l'assomption essentialiste du modèle et la conséquente fossilisation des connaissances. Le modèle, d'instrument de connaissance, en devient le seul arbitre. Pour être légitimé, un objet doit rentrer dans la « boîte » défini par le modèle.

4. Le changement du modèle modifie la vision du monde, c'est-à-dire l'angle d'attaque et l'activité interprétative du chercheur.

1.2.1.3.2.2 Les modèles en analyse sémiotique et leurs limites : la *Structure absente* d'Umberto Eco

La réflexion sémiotique est également concernée par les questions exposées ci-dessus : elle cherche effectivement à dégager des modèles de production du sens, communs à plusieurs substances sémiotiques différentes. Par conséquent, les modèles sémiotiques peuvent être interrogés de la même manière que les modèles étudiés par les philosophes de la science cités ci-dessus. L'interrogation principale s'articule autour de leur représentativité du processus cognitif de création du sens. Dans notre cas spécifique, le champ d'application qui est visé est celui des objets culturels résultant d'un processus de narration. Ces objets présentent une différence par rapport aux cas d'étude choisis par Heisenberg, Kuhn et Feyerabend : ils s'inscrivent dans la catégorie des objets sémiotiques (récits, tableaux, publicités etc.) qui sont produits par des êtres humains et sont analysés par des êtres humains ; alors que dans les sciences dures l'esprit humain s'attache à l'analyse de phénomènes qui existent indépendamment de son activité créatrice. Cependant, dans les deux cas, la posture de l'analyste est similaire : il emploie le modèle en tant que grille pour l'interprétation et l'analyse des données empiriques et factuelles auxquelles il est confronté (dans notre cas : les récits).

Les questionnements posés par Kuhn concernant le danger d'un emploi normatif et essentialiste du modèle ainsi que le problème du traitement des écarts par rapport à un modèle demeurent légitimes.

De manière analogue aux travaux de Kuhn sur les sciences dures, Umberto Eco s'est penché sur l'emploi des modèles en sémiotique. Sa réflexion, exposée dans la *Struttura assente* (1985 [1968], *La structure absente* dans la traduction française), se déploie dans la période éminemment structuraliste de la sémiotique, évoquée plus haut (§2.3.2.1).

C'est précisément la nature des structures sémiotiques qu'Eco questionne, en opposant sa réflexion à celle de Lévi-Strauss. Dans la *Structure absente*, Eco pointe ce qui est, selon lui, l'un des dangers majeurs du structuralisme au niveau philosophique et épistémologique : l'identification trop hâtive entre le niveau gnoséologique et celui ontologique de la connaissance. Il envisage ce risque dans certains passages des travaux de

Lévi-Strauss (1958, 1964) où les structures employées afin d'expliciter et d'expliquer les contes sont traitées comme consubstantielles à la structure de l'esprit humain³³.

À l'instar des philosophes des sciences cités dans le paragraphe précédent (Weber, Heisenberg, Kuhn et Feyerabend), Eco repère un clivage entre l'aspect cognitif (le niveau gnoséologique où se situent les structures de la connaissance proposées par le structuralisme) et celui empirique des structures (le niveau ontologique, la réalité factuelle d'un objet de connaissance, en termes kantien la « chose telle qu'elle est »). Contrairement aux affirmations de Lévi-Strauss, Eco soutient que ces structures n'atteignent pas le niveau ontologique (1985 : 295-302), ni dans le cas de l'esprit humain (identifié par Lévi-Strauss avec l'inconscient structurel, à valeur ontologique), ni dans le cas de la réalité factuelle des phénomènes. Le fait d'avoir repéré certaines structures générales abstraites, permettant d'expliquer et d'expliciter la nature d'un grand nombre d'objets réels revêt un rôle opératoire, et non pas ontologico-substantielle (1985 : 253). D'après Eco (1985 : 5 de l'introduction), il s'ensuit que les structures ne nous disent pas comment des objets sont réellement, mais fournissent d'utiles d'analyse pour les appréhender : elles forment ainsi une méthodologie. À ce propos, Eco cite l'exemple du modèle d'atome proposé par Bohr : il s'avère être une modélisation conçue, élaborée et proposée par un scientifique afin d'expliquer la structure d'un objet de connaissance antécédent au modèle. Le modèle de Bohr est ainsi un des modèles possibles, mais il n'est pas ontologiquement nécessaire afin de rendre compte de la structure atomique. Cette réflexion sur le modèle de Bohr inscrit les travaux d'Eco dans le sillage de Kuhn et Feyerabend sur la pluralité des modèles possibles et sur leur caractère gnoséologique. Elle

³³ Cf. ce passage du *Cru et le cuit* (1964 : 18) : « Plus décisive sera donc l'expérience que nous entreprenons maintenant sur la mythologie. Celle-ci n'a pas de fonction pratique évidente ; à l'inverse des phénomènes précédemment examinés, elle n'est pas en prise directe sur une réalité différente, dotée d'une objectivité plus haute que la sienne, et dont elle transmettrait les ordres à un esprit qui semble parfaitement libre de s'abandonner à sa spontanéité créatrice. Par conséquent, s'il était possible de démontrer que, dans ce cas aussi, l'apparence arbitraire, le jaillissement prétendu libre, l'invention qu'on pourrait croire débridée, supposent des lois opérant à un niveau plus profond, la conclusion deviendrait inéluctable que l'esprit, livré au tête-à-tête avec lui-même et échappant à l'obligation de composer avec les objets, se trouve en quelque sorte réduit à s'imiter lui-même comme objet ; et que, les lois de ses opérations n'étant pas alors fondamentalement différentes de celles qu'il manifeste dans l'autre fonction, il avère ainsi sa nature de chose parmi les choses. Sans pousser aussi loin le raisonnement, il nous suffira d'avoir acquis la conviction que si l'esprit humain apparaît déterminé jusque dans les mythes, alors a fortiori il doit l'être partout ».

Et encore dans *Anthropologie structurale* (1974[1958] : 34) : « En ethnologie, comme en linguistique, par conséquent, ce n'est pas la comparaison qui fonde la généralisation, mais le contraire. Si, comme nous le croyons, l'activité inconsciente de l'esprit consiste à imposer des formes à un contenu, et si ces formes sont fondamentalement les mêmes pour tous les esprits, anciens et modernes, primitifs et civilisés- comme l'étude de la fonction symbolique, telle qu'elle est exprimée dans le langage, le montre de façon éclatante - , il faut et il suffit d'atteindre la structure inconsciente, sous-jacente à chaque institution ou à chaque coutume, pour obtenir un principe d'interprétation valide pour d'autres institutions et d'autres coutumes, à condition, naturellement, de pousser assez loin l'analyse ».

révèle également le danger du structuralisme ontologique : l'emploi normatif et essentialiste des modèles qui établit une norme et exclut de l'analyse tous les détails et les écarts qui ne sont pas conformes. La vraie et unique structure est ainsi absente, située à l'extérieur de l'esprit du sujet qui, à chaque fois qui se penche sur un objet de connaissance, projette sur l'objet une grille modélisante propre de sa manière de penser.

L'objection d'Eco et le clivage gnoséologique-ontologique sont importants pour notre analyse car ils légitiment l'existence et la prise en compte des écarts par rapport à la norme.

Cette objection épistémologique nous fournit un horizon théorique élargi où l'on peut inscrire les résultats de l'expérience de Kintsch et Van Dick : la pluralité des modèles de narration est confirmée par la différente structure des contes de Boccace et de l'auteur amérindien.

Toutefois, à notre sens, en établissant un clivage net entre ontologie et gnoséologie, la réflexion d'Eco sur les structures modélisantes ne s'occupe pas suffisamment de la dimension cognitive de l'esprit, c'est-à-dire du rapport de connaissance de l'esprit au monde empirique. Ce rapport est d'autant plus important dans notre corpus, car, comment nous l'avons anticipé en début de ce paragraphe, les récits ne préexistent pas à l'activité de création de l'esprit humain. Si on considère le récit en tant qu'objet de connaissance pour notre analyse et on le pose comme existant, force est de constater que son existence est due premièrement à l'activité d'un esprit et ensuite au processus d'interprétation d'un autre esprit. Ce processus de création implique une organisation, un schéma (et donc un modèle) que l'auteur-créateur met en œuvre au moment de la création, ce même modèle peut être intelligible ou pas pour un destinataire spécifique, comme dans le cas des lecteurs occidentaux qui se penchent sur un conte amérindien. Il s'ensuit que, dans le cas d'une création, les structures ne sont pas seulement gnoséologiques parce qu'elles permettent la réalisation factuelle de l'objet-récit. Au moment de la création elles franchissent ainsi la frontière de la gnoséologie pour s'aventurer dans un territoire ontologique. Cette articulation créatrice gnoséologie-ontologie a été étudiée dans le contexte des sciences cognitives, surtout grâce à la théorie de l'énaction, élaborée par Francisco Varela (Humberto Maturana et Francisco Varela, *Autopoiesis and cognition, the realization of the Living*, 1980 ; *L'arbre de la connaissance*, 1994 ; Francisco Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, 1989 ; Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *L'inscription*

corporelle de l'esprit, 1993)³⁴. Le recours à cette théorie de l'énaction nous permet d'élucider le rapport esprit-réalité. La réflexion cognitive jette ainsi un pont entre le niveau gnoséologique et celui ontologique et propose une définition des fondations de l'esprit humain. Cette définition est importante non seulement pour la réflexion autour des modèles, mais également pour la validité de notre analyse. En effet, sans un principe fédérateur et unifiant, les résultats de l'analyse risquent d'être trop exposés au côté subjectif propre à toute activité d'interprétation. Une voie « intermédiaire » se profile donc comme nécessaire pour garantir la rigueur de l'analyse du conte qui suivra. Dans le prochain paragraphe, nous nous interrogerons davantage les modalités de connaissance propres à l'esprit humain et nous les mettrons en relation avec les objets qu'ils créent ou appréhendent. Une telle analyse prendra également en compte les données contextuelles, c'est-à-dire le contexte de production et de réception des objets en questions.

Ensuite, la réflexion cognitive autour de l'énaction nous sera utile afin d'approcher le statut ontologique et gnoséologique des écarts par rapport à la norme proposée par la structure.

1.2.1.3.2.3 L'énaction : une voie intermédiaire dans la conception et l'approche des modèles

Dans tout processus de création et d'interprétation deux éléments sont mobilisés : d'un côté, l'esprit humain et de l'autre l'objet de connaissance, extérieur par rapport à la conscience (la proprioception de l'objet de Fontanille 2003 : 71-72, les fondations extérieures de Klinkenberg, 2000 : 100-101). Le rapprochement entre ces deux domaines a été opéré par les sciences cognitives, surtout grâce à la notion d'énaction, telle qu'elle a été développée par Francisco Varela (1988, 1993). Cette approche met sur un pied d'égalité, et en interaction perpétuelle, les deux entités, le système cognitif et le monde extérieur (qui forme l'ensemble des objets de connaissance). Les objets et l'être humain agissent dans une optique de codétermination mutuelle (Varela, 1988, 104 et 1993 : 211), où plusieurs facteurs sont mobilisés de la part de l'esprit : le système sensori-moteur ainsi que l'attitude conceptualisante, les opérations d'imagination et l'abstraction de l'esprit humain, (Johnson, 1987 : 14, Lakoff, 1988 : 130-131, Fauconnier et Turner, 2002 : 6). Cet « *apparatus* » de l'être humain se définit et définit la réalité de manière continue grâce à

³⁴ En philosophie, dans le cadre de l'approche phénoménologique, des réflexions semblables sont menées par Merleau-Ponty (1942, 1945, 1946).

l'interaction avec le monde extérieur : l'action s'oriente par rapport aux données extérieures perçues mais, en vertu de l'organisation du système de perception, elle façonne en même temps le monde extérieur avec lequel elle entre en contact (Varela, 1993 : 234, Merleau-Ponty, 1977 [1942] : 11-12).

L'instrument de cette interaction est le corps humain (Varela, 1993 : 123), qui non seulement constitue l'interface de la conscience avec le monde réel, mais enregistre également l'historique de cette relation au monde (Varela, 1988 : 111). Par conséquent, le concept d'interaction implique également la prise en compte des facteurs environnementaux et socio-culturels qui forment le vécu du sujet connaissant (Varela, 1993 : 234). Ces facteurs environnementaux et socio-culturels sont déterminés à leur tour de manière interactionnelle, grâce à l'échange entre la réalité socio-culturelle et l'« *apparatus* » cognitif (Varela, 1988 : 113). Suite à cette interaction, et, potentiellement, à cette redéfinition perpétuelle des relations entre l'être humain et le monde, certains schémas de comportement émergent, se codifient et se réitèrent sans prédétermination définie et nécessaire mais simplement parce qu'ils sont viables (Varela, 1988 : 111) : ils nous permettent de saisir et d'organiser les données provenant du monde extérieur et d'agir dans ce monde par le biais de notre corps et de nos actions (Varela, 1993 : 236).

Rapportée aux sciences humaines et sociales, la perspective de l'énaction permet non seulement de combler la fracture entre l'aspect gnoséologique et ontologique, grâce à la notion d'interaction muable et sans prédétermination, mais également d'identifier un terrain commun pour les deux points de vue, celui du producteur et celui du récepteur d'un même produit culturel : les deux possèdent la même configuration cognitive et, s'ils sont plongés dans le même environnement socio-culturel, ils ont intériorisé les mêmes schémas réitérés (Varela, 1993 : 243).

Le schéma actantiel, étant un modèle censé rendre compte de la structure des récits, peut ainsi être considéré comme le résultat de cette interaction entre notre système cognitif et un contexte socio-culturel particulier dans lequel la production, la lecture et compréhension d'un récit ont lieu. Le schéma actantiel serait par conséquent un modèle énéacté : les composantes et la combinatoire de ces éléments que les lecteurs saisissent et schématisent ont été historiquement définies et organisées par des sujets producteurs (les auteurs) partageant avec les sujets récepteurs (les lecteurs) la même prédisposition cognitive et

incarnée ainsi que le même contexte socio-culturel (Bremond, 1973 :30³⁵). Il en résulte un schéma viable et réitéré, qui fonde son existence d'un côté sur une connaissance incarnée (au cours de son vécu, l'être humain fait expérience dans un contexte des relations vitales d'intention, d'unicité, transformation, recherche de la cause ainsi que des contraintes spatio-temporelles) et de l'autre sur des habitudes culturelles et sociales. Cette importance du facteur socio-culturel pour fixer le schéma et sa réitération explique la différence entre les contes occidentaux et le conte amérindien de l'expérience de Kitch et Van Dijk : dans deux aires socio-culturelles différentes, deux énactions différentes ont produit et réitéré deux des combinatoires différentes. Chaque schéma narratif et les caractéristiques qui lui sont rattachées dans la tradition occidentale ou amérindienne (unicité ou variété du protagoniste, une articulation spécifique des liens causaux) forment ainsi des systèmes viables pour saisir le sens de la matière diégétique autrement indéfinie. Cette variété des schémas montre la non-exclusivité ontologique du modèle face à la structuration et à la connaissance du monde, cette dernière jaillissant de « *l'interface entre l'esprit, la société et la culture* » (Varela, 1993 : 243).

Puisqu'ils sont fondés sur une interaction et une réitération au sein d'une communauté socioculturelle, les fondements de vérité de ces schémas modélisants ne résident pas dans leur caractère universel et immuable comme le soutenait Lévi-Strauss, mais dans leur partage : les structures subjacentes à un récit possèdent une valeur de vérité non pas parce qu'elles sont fixes et universelles, mais parce qu'elles sont partagées entre les auteurs et les lecteurs appartenant à une culture donnée. Le schéma actantiel est ainsi l'une des différentes activations, vraies et possibles, mise en place par notre esprit lorsque nos facultés sont sollicitées par l'objet extérieur « conte »³⁶.

La substitution du partage à l'universel comporte également une conséquence majeure en matière du traitement des écarts par rapport à la norme. Cette conception énoncée du schéma permet en effet d'appréhender différemment non seulement les grandes variations du schéma, dues à la variation culturelle, mais également les petites variations du schéma à

³⁵ Quant à Bremond, pour l'instant nous ne retenons que cette considération concernant le rôle de la culture dans la structuration des récits. L'apport de la théorie des possibles narratifs pour notre analyse sera montré dans le paragraphe §1.4. Nous soulignons au passage que l'aspect culturel de l'organisation d'un récit est également reconnu par Ricœur à propos de la « mise en intrigue » en tant que configuration. À plusieurs reprises, il définit l'intrigue en tant que « *archétype culturel* », « *configuration(s) culturellement reconnue(s)* », ou un « *schématisme du récit à l'œuvre dans les intrigues-types reçues de la tradition* » (1984 : 68). Toutefois, aucune description de la forme de cette intrigue-type ne nous est livrée.

³⁶ Comme nous allons le voir dans le paragraphe § 1.4, d'autres sortes d'activations demeurent également possibles à l'intérieur de la même communauté socio-culturelle. En outre de Claude Bremond (1964, 1966, 1973), Roland Barthes (1977) a également proposé une autre modélisation pour l'analyse des récits.

l'intérieur d'un même contexte socio-culturel³⁷. Ces petites variations acquièrent un statut ontologique en vertu de la non-exclusivité et non-nécessité du schéma modélisant de base. Elles ne nécessitent pas d'être normalisées ou d'être justifiées par rapport à la norme : elles peuvent être reconnues et appréhendées comme des composantes spécifiques (donc non-partagées) de la structure d'un récit particulier. Le modèle non-nécessaire permet ainsi de fonder- sur un plan ontologique- l'existence de l'écart par rapport à un modèle connu et partagé.

Le rapport entre le schéma modélisant et ses écarts sera étudié dans le prochain paragraphe. La définition de la relation entre les deux nous permettra également de définir le rôle et l'emploi du schéma dans notre méthodologie d'analyse. Au vu de sa non-exclusivité ontologique, il est en effet nécessaire d'élucider comment et dans quelle mesure on peut l'intégrer dans notre analyse et ce qu'il peut y apporter en termes de validité et utilité méthodologique.

1.2.1.3.2.4 La viabilité du schéma actantiel et de la macro-structure narrative : quels avantages pour l'analyse ?

Les structures modélisantes, telles que le schéma actantiel et la macrostructure narrative proposée par Larivaille, occupent une place particulière dans l'ensemble des structures énoncées. Comme nous l'avons souligné en réponse à la première objection (p.17), elles ont également une fonction de synthèse : dans le cas des modèles proposés pour analyser les contes (Greimas, Larivaille, Kintsch et Van Dijk), le fait de gommer les aspects particuliers et individuels de chaque objet d'analyse permet de reconnaître les « *caractéristiques supposées essentielles* » (Gordon Mirta B., Hélène Paugam-Moisy dirs, 1997: 254) et de regrouper, de manière synthétique et sous la même étiquette de « récit », des narrations très différentes (littérature, cinéma, théâtre, bande dessinée...). Le récit se configure ainsi comme le « *tronc structurel commun* » (Greimas, 1970 : 158) qui permet de s'orienter dans le domaine de la narration. Ce modèle est le résultat d'un acte d'abstraction, qui comporte une certaine rigidité et simplification par rapport à la variété des objets sémiotiques observés. Cette restriction est ainsi fonctionnelle à l'emploi et à la place d'un modèle au sein d'une méthodologie d'analyse et d'observation. En d'autres termes, ce processus de modélisation à visée synthétique est un système cognitivement

³⁷ Nous allons voir dans le cas du *Petit Prince* que des variations moindres peuvent se reproduire à une échelle plus modeste

viale. Le schéma actantiel réduit effectivement la multiplicité des personnages à des catégories-fonctions, les actants, et regroupe également les actions selon trois axes (désir, communication, pouvoir). Cette classification est pertinente dans l'étude du *Petit Prince*, qui présente un très grand nombre de personnages, afin d'obtenir une vue d'ensemble sur le récit. De la même manière, la macroséquence narrative permet d'opérer une synthèse du grand nombre d'épisodes et d'actions que la multiplication des personnages comporte.

Toutefois, dans le cadre de l'analyse d'un seul récit, une schématisation abstraite n'est pas suffisante. Afin d'étudier sa structure, il est nécessaire d'intégrer les spécificités que ce conte présente et qui ne sont pas mises en valeur dans les schémas modélisants auxquels nous avons recours dans un premier moment. Comme nous l'avons montré pour la compréhension de l'histoire amérindienne, il n'existe aucune contrainte de nécessité ontologique selon laquelle le récit doit obligatoirement reproduire le schéma ; par conséquent, un récit ne doit pas se conformer passivement au schéma, mais il peut présenter des variations qui contribuent à la création d'un schéma spécifique, propre au récit étudié.

Privés de leur valeur normative, mais inscrits dans une logique de partage au sein d'une communauté, les schémas modélisants se configurent comme des pôles de comparaison face à un récit, dont la structure sous-jacente particulière reste à déterminer. Afin de pouvoir dégager ce schéma spécifique, qui rend compte des caractéristiques propres à un récit donné, la comparaison s'avère nécessaire dans le but de relever les similitudes et les différences par rapport au modèle.

Cette démarche comparative se fonde sur une dynamique relationnelle. Les schémas modélisants forment le « pôle 1 » de la connaissance, présentant un système organisé et bien défini d'éléments, alors que le conte visé devient le « pôle 2 », celui à déterminer. Le passage d'un pôle à l'autre n'implique pas de relation d'identité réflexive et rétroactive, selon laquelle

(le schéma modélisant du) Pôle 2 = Pôle 1

Au contraire, la relation établie est celle de l'émergence au sens cognitiviste du terme. La comparaison entre le pôle 1 et le pôle 2 vise à faire émerger, et donc à définir de manière libre, la structure du pôle 2, non encore déterminée. Le processus d'émergence d'un schéma par énonciation se répète de manière récursive : tel que l'activité cognitive humaine et un ensemble d'événements font émerger par énonciation des schémas narratifs ; ces schémas,

une fois stabilisés et devenus un premier pôle de comparaison, servent à faire émerger le schéma propre à un récit spécifique.

La relation schéma- récit spécifique pourrait ainsi être représentée de la manière suivante

Pôle 1 → [?(structure)] du pôle 2

La valeur du schéma-pôle 1 sera par conséquent heuristique (Odin, 2000 : 56) : nous considérons ainsi le schéma modélisant en tant qu'un moyen de questionnement de l'objet récit auquel nous sommes confrontés. Cette approche heuristique comporte une analyse qui procède progressivement, à partir d'un constat initial et par tentatives de comparaison avec le pôle 1, vers un nouveau modèle qui intègre les similitudes et les comparaisons relevées au cours de l'analyse (Odin, 2000 : 56).

La rigidité du modèle abstrait (pôle 1) devient ainsi garante d'une connaissance certaine d'un ensemble général de caractéristiques, alors que les caractéristiques propres à l'objet observé (pôle 2) restent encore à élucider. À ce stade l'objet-pôle 2 ne possède aucun degré de certitude : il est encore une grandeur sémiotique (Greimas, 1993 : 339), c'est-à-dire une entité antérieure à l'analyse. Par conséquent, ses caractéristiques sont inconnues et vont ressortir de la comparaison avec le modèle déjà connu. La dynamique de la comparaison jaillit ainsi d'un déséquilibre gnoséologique entre le modèle, abstrait, simplifié et entièrement connu, et l'objet observé dont à ce stade nous avons juste posé un constat d'existence (le récit *Le Petit Prince* existe, il a été publié et nous avons pu le lire). Dans cette perspective heuristique, le pôle 1 ne se pose pas en tant qu'hypothèse à confirmer, tel que Kuhn l'avait noté pour la science normale, mais comme point de départ pour appréhender l'analyse du récit. Il s'ensuit que le pôle 2 se développe ensuite de manière autonome et donne des résultats qui ne sont pas forcément attendus et donc conformes au pôle 1. Toutefois, cette non-conformité demeure l'un des résultats prévus par cette énonciation heuristique : pour cette raison, en cas de non-coïncidence, l'activité de comparaison n'invalidé, ni délégitime ni le modèle-pôle 1 du départ ni le nouveau-schéma pôle.

1.3 LE MÉDIA

Le média est un observable récurrent dans les travaux en sciences de l'information et de la communication qui se livrent à des démarches de classification des différents organes. En se focalisant sur le rapport entre société et information, les sciences de l'information-communication s'intéressent principalement aux médias dits de masse, qui permettent d'atteindre le plus grand nombre de personnes, éloignées du moment et du lieu de la production du message (pour cette raison les médias étudiés correspondent souvent aux nouveaux médias, issus de l'Internet). Ces personnes qu'un média permet d'atteindre à distance est généralement désigné par l'appellation de public. L'introduction de cette notion de public caractérise le mode de traitement par les SIC des médias. En effet, l'étude des médias est souvent abordée par le biais de son usage de la part d'un public. Le média est ainsi considéré comme le dispositif sociotechnique (Balle, 2011 : 3-4) qui permet d'établir un lien entre communication et société et d'étudier les rapports et les influences mutuelles entre techniques de communication et société.

Cependant, cette approche éminemment sociologique se focalise sur une sociologie des usages des médias plutôt que sur une véritable analyse du média en tant qu'observable. En effet, le recours au média en tant que concept opératoire (et donc aux médias en tant qu'outils d'analyse des faits sociologiques) exclut de la réflexion la dimension plus proprement sémiotique, qui conçoit le média comme un lieu de production du sens, possédant des caractéristiques spécifiques (Jost, 2007 : 2 ; Ablali, 2007 : 2-3). La prise en compte de la dimension sémiotique comporte un recentrage de l'observable. Déplacer le centre d'intérêt de l'usage du média au média en soi signifie en effet renverser la perspective : le média est placé au centre de l'analyse qui peut, enfin et/ou occasionnellement déboucher sur les emplois possibles, alors que l'approche sociologique fait de l'usage du média le point de départ pour étudier le média. Ce renversement comporte l'introduction de nouveaux concepts pour l'analyse. En effet, le choix du média en tant que centre d'intérêt repose sur le même présupposé que nous avons vu en présentant la théorie de la transécriture : le média est contributif à la production du sens (Peraya, 1998a : 26 ; Badir, 2007 : 6). Cette approche/recentrage sur la dimension sémiotique du média nous est plus utile que celui éminemment sociologique afin de vérifier notre hypothèse de départ sur l'éventuel apport du média dans la production du sens en contexte. En partant de ce premier présupposé sémiotique, nous allons approfondir

la notion de média dans les pages qui suivent. D'abord nous définissons le média selon ses deux caractéristiques fondamentales, la notion de distance et celle de dispositif. Ensuite nous présentons les deux approches non-éminemment sociologiques du média (la multimodalité et l'approche écologique) et enfin nous définissons les spécificités des deux médias dont nous nous servons pour notre analyse (le livre et le spectacle théâtral).

1.3.1 Le média : les concepts de distance et de dispositif

1.3.1.1 La distance comme condition d'existence du média

Les deux approches, éminemment et non-éminemment sociologique du média, s'accordent sur deux caractéristiques fondamentales du média : la distance (Debray, 1999 :18 ; Peraya, 1998b : 3, 1999 : 153 ; Strate, 2004 : 3-4) et la mise en place d'un dispositif (Balle, 2011 : 3-4, Peraya, 1999 : 153).

La distance interposée entre destinataire et destinataire du message fait que le message ne soit pas délivré au destinataire en présence du destinataire.

Ce décalage dans la transmission du message permet d'effectuer une distinction entre médiatisation (et donc média) et médiation.

En effet, le concept de la distance exclut du domaine du média tous les échanges en présentiel (par exemple, les conversations), qui ne présentent pas un décalage spatial et/ou temporel. Tout contenu intéressé par ce type de décalage et nécessitant d'un dispositif technologique pour être transmis est ainsi médiatisé. En revanche, la médiation est une dimension propre à toute communication, en vertu du fait que la communication advient au travers des codes (par exemple : langues, dessins) représentant un contenu mental qui ne peut pas être communiqué directement (Klinkenberg, 2000 : 49-50, 165-167 ; Fontanille, 2003 :11). Un approfondissement ultérieur de la notion de médiation sera fourni dans notre présentation du média en tant qu'écologie, par rapport au rôle du corps dans la médiation de la connaissance.

1.3.1.2 Le média comme dispositif

La distance installée entre destinataire et destinataire pose le problème des modalités de communication et de transmission du message. La communication médiatique s'effectue ainsi par le biais d'un dispositif dédié (Charaudeau, 2005 : 54, Badir, 2007 : 4).

Ce dispositif est à son tour un objet complexe, analysable selon plusieurs paramètres entrelacés entre eux. Afin de creuser son analyse, nous nous appuyons sur la définition fournie par Daniel Peraya. Le dispositif est ainsi :

« une instance, un lieu social d'interaction et de coopération possédant ses intentions, son fonctionnement matériel et symbolique enfin, ses modes d'interaction propres. L'économie d'un dispositif — son fonctionnement — déterminée par les intentions, s'appuie sur l'organisation structurée de moyens matériels, technologiques, symboliques et relationnels qui modélisent, à partir de leurs caractéristiques propres, les comportements et les conduites sociales (affectives et relationnelles), cognitives, communicatives des sujets ». (Peraya, 1999 : 153).

Cette définition permet d'identifier trois types de paramètres qui composent le média selon qu'il est technologique (les moyens matériels, technologiques), cognitif (les moyens symboliques) et sociologique (lieu social, moyens relationnels, conduites sociales). Le média est ainsi un dispositif techno-socio-cognitif (Peraya, 1998, 1999).

Cette conception tripartite permet de mieux cerner le média en tant qu'observable. À partir de ces trois paramètres, on peut identifier des composantes. Comme nous allons le voir, elles sont transversales parce que les paramètres font système. En s'inspirant du modèle de la communication de Jakobson (1963), la technologie du média peut être considérée comme le canal physique (visuel, auditif) qui permet la communication du message. Ce canal est susceptible de se structurer selon différentes combinatoires et produire des objets différents (livre, télévision, théâtre, cinéma). La création et l'évolution de ces technologies forment également un fait social : elles se réalisent dans le cadre d'une société et d'une culture données, auxquelles appartiennent destinataires et destinataires (Goody, 1985, 1994, 2006). Une autre composante du média, qui est convoquée en fonction d'une technologie spécifique, est le code dans lequel la transmission du message est effectuée (par exemple : verbal, iconique). Les codes peuvent s'exprimer par le biais de plusieurs canaux (le code verbal peut être écrit, et donc se servir d'un canal visuel, ou bien il peut être oral et donc s'appuyer sur la dimension auditive). Le code mobilise la dimension cognitive, parce qu'il permet l'expression et la saisie de la réalité. Il concerne également la dimension sociale, parce qu'il est construit et utilisé, selon l'expérience d'une communauté socio-culturelle (Klinkenberg, 2000 : 140-141). Enfin, la dimension plus proprement sociologique, celle du moment de l'échange et de la transmission du message, mobilise également les notions de technologie et de cognition. La communication advient en effet grâce à une technologie que les acteurs de la communication maîtrisent et manipulent. En retour, la technologie

peut influencer et structurer les rapports sociaux (Goody, 2006a : 38-44³⁸, Peraya, 1999 : 155). Cette maîtrise d'une technologie mobilise également les facultés cognitives qui permettent l'usage (Goody, 1985 : 48-49 ; Peraya, 1998b : 3). L'analyse de ces trois composantes du média permet de le définir comme un outil communicatif qui instaure une distance entre un destinataire et un destinataire. Si on change de perspective, le média peut également être considéré comme une expérience qui prévoit la connaissance de certaines règles socio-culturelles, ainsi que la maîtrise de certains codes et outils techniques qui découlent à leur tour d'une activité de perception et d'interaction avec un canal donné. En ce sens, le média vise à combler la distance entre destinataire et destinataire, en se configurant comme le trait d'union qui permet la réalisation d'une expérience.

En aidant à la réalisation de cette expérience, il contribue également à la configurer et à la in-former (Badir, 2007 : 4-7). Comme en fait l'hypothèse la théorie de la transécriture, le média n'est donc pas un outil neutre, mais un dispositif technologique doté d'un potentiel signifiant qui se réalise au moment de la rencontre avec les structures perceptives et mentales (la cognition) de l'être humain et avec un contexte socio-culturel spécifique.

Une fois le concept du dispositif médiatique explicité, nous abordons les approches qui s'écartent de la sociologie des usages pour se focaliser sur les médias dans une perspective sémiotique et selon les trois paramètres (code, canal, socio-culturel) que nous avons identifiés.

1.3.2 Brève revue des approches non éminemment sociologiques des médias

Les approches des médias que nous qualifions de non éminemment sociologiques n'excluent pas totalement les données sociales, ils les réinterprètent différemment. Comme le focus n'est plus centré sur les faits sociaux dans le cadre desquels des médias interviennent, certaines techniques de recueil des données (interview, questionnaire) ne revêtent pas la même importance ou ne sont pas utilisées (Granaï, 1967 : 135-151). L'intérêt principal est représenté par les modalités de production du sens, qui peuvent

³⁸ Goody cite l'exemple de la division en classes des sociétés où les supports de l'écrit sont différents par rapport aux livres (tablettes, rouleaux): la technologie choisie comme support pour l'écrit permet à certains groupes sociaux de gérer et monopoliser la connaissance et donc d'émerger comme la classe qui détient pouvoir et connaissance.

éventuellement récupérer dans un deuxième temps les dimensions sociologiques et anthropologiques.

Les approches qui s'inspirent de cette conception du média sont essentiellement, d'une part la multimodalité, d'autre part, l'écologie médiatique.

1.3.2.1 La multimodalité

Comme son nom l'indique, la multimodalité, et son développement dans la *social semiotics*, est une approche qui postule l'existence et l'interaction de plusieurs modes au sein de la production et la communication d'un message. Cette approche est développée à partir des travaux en linguistique de Halliday (1994). La multimodalité et la *social semiotics* reprennent deux notions contenues dans ces travaux : le concept de mode et le rôle de la société dans la production du sens.

Quant au concept de *mode* (que nous écrivons ici en italique, parce qu'il s'agit du mot anglais) il est l'un des trois paramètres de l'analyse linguistique avec le *field* (le contenu et sa fonction pragmatique, le but de la communication) et le *tenor* (la posture des personnes impliquées dans un échange communicatif). La notion de *mode* consiste pour Halliday en l'ensemble des facteurs qui contribuent à la configuration du message. Ces facteurs peuvent être sociaux (les attentes du contexte sur le message ainsi que l'effet qu'on vise à obtenir) ou bien le genre et les composantes du code de communication (que Halliday identifie au média). Parallèlement, la langue est considérée par Halliday (1994) comme un fait social, une fonction qui permet de mettre en relation l'individu avec son contexte socio-culturel.

La notion de multimodalité est élaborée à partir de la composante « code de communication » de chaque *mode* (cf. le dossier Semiotix de 2011 sur Halliday et la multimodalité). La notion de *mode* recouvre donc les différents codes possibles (par exemple : verbal, iconique, gestuel). Comme les médias sont souvent susceptibles de mobiliser plusieurs codes (par exemple dans le cas des médias dits audiovisuels qui ont recours à la langue et à l'image), l'approche multimodale de la communication médiatique vise à comprendre l'articulation entre ces différents codes afin de produire un sens. L'accent n'est donc pas mis sur l'emploi de l'objet médiatique dans l'espace public, mais sur sa construction (Bollini, 2001 : 144), suivant un principe de complémentarité entre les codes (Royce, 2007 : 73).

L'approche multimodale du discours reprend la notion du média comme dispositif technosocio-cognitif sous la forme d'un parcours en quatre étapes (*discourse*, design, production, diffusion) de production d'un acte de communication (Kress et Van Leeuwen, 2001). La première, le *discourse* anglais, correspond au contenu, ensuite vient le design compris comme l'organisation du contenu dans une sémiotique (par exemple le mode narratif se structurant dans le système sémiotique d'une langue). Cette structuration se manifeste dans la production, c'est-à-dire dans la présence d'un support qui permet l'expression, mais qui en même temps contribue à la construction du sens grâce à des caractéristiques qui lui sont propres. Enfin, la dernière étape, la diffusion, consiste non seulement en la présence plus ou moins capillaire d'un objet médiatique auprès du public potentiel, mais également dans le contexte expérientiel qui permet le contact entre objet et public et qui contribue ainsi à déterminer le sens de l'objet. Les deux dernières étapes mettent l'accent sur l'aspect technologique (les mécanismes de production matérielle d'un objet médiatique dépendent des outils technologiques) et social du média (la diffusion d'un objet médiatique est plutôt mesurable et accessible dès qu'on se penche sur des données sociologiques de distribution et diffusion), alors que le design se situe à un niveau mental et mobilise des opérations cognitives d'organisation d'un contenu brut. Le rapport entre *discourse* et design correspond enfin à celui entre contenu et média tel que nous l'avons présenté en introduisant le concept de transécriture. Cette vision de l'objet médiatique est ensuite reprise et intégrée dans une perspective sémiotico-sociale (*social semiotics*), où la formation des codes, ainsi que leur articulation est considérée comme le produit d'une pratique sociale qui permet de définir le sens des messages en relation avec les autres interlocuteurs et avec un contexte socio-culturel et/ou idéologique spécifique (Kress, 2010 : 54).

1.3.2.2 Le média comme écologie

L'idée, que nous avons déjà présentée, du média en tant qu'élément contributif de la production du sens d'un message peut être creusée davantage en considérant le média en tant qu'écologie, c'est-à-dire en tant que réseau d'interactions non seulement entre des composantes sémiotiques différentes et variées, mais également avec la cognition et la perception des sujets qui entrent en contact avec le média, tout comme l'on rentre et l'on se situe dans un environnement. La conception écologique du média, élaborée et travaillée en

Amérique du Nord par Marshall McLuhan et ensuite l'École de Toronto, présente deux caractéristiques :

1. Interaction environnement/esprit
2. La reconnaissance de la matérialité du monde extérieur.

McLuhan a effectivement posé la question des potentialités sémiotiques du média par la formule : « *the medium is the message* » (1964 : 25). Cependant, dans le même passage d'où cette phrase est tirée, il introduit également le concept d'environnement afin d'expliquer la maxime en question (grâce au média « *a totally new environment has been created* »).

McLuhan étudie surtout la télévision en tant qu'exemple d'évolution technologique qui crée un nouvel environnement, susceptible à son tour d'influencer et modifier société et esprit. Même si l'approche de McLuhan, et par la suite de ses élèves, introduit la notion d'écologie, l'interaction entre êtres humains/société et le média n'est pas conçue comme entièrement paritaire. Adoptant plutôt une approche dynamique des observables, ces travaux étudient en effet le changement que l'introduction d'un média apporte dans la société et l'esprit. Le média est ainsi souvent présenté comme le vecteur qui oriente ce changement des faits sociaux de manière unilatérale³⁹.

Cependant, cette notion d'écologie n'est pas élaborée spécifiquement pour expliquer la nature et le fonctionnement des médias. Elle se développe précédemment (ou contextuellement aux recherches sur les médias) afin d'interroger les modalités de connaissance et d'appréhension de la réalité. Dans cette perspective plus omnicompréhensive, l'approche écologique ne vise pas que le média mais tout contexte concret et matériel *dans lequel* un individu est immergé. Cette interaction s'articule entre deux pôles : la configuration physique et mentale de l'être humain et les données de l'environnement extérieur. Par conséquent, les travaux qui contribuent à la définition de cette approche écologique, de la connaissance et du média sont très variés. Gregory Bateson (1980 : 245-259) propose par exemple de reconsidérer les frontières de l'esprit en incluant non seulement raison, émotions et mémoire, mais également toute perception de la réalité extérieure et tout élément technologique qui permettent d'entrer en interaction avec

³⁹ La sélection des extraits présentés dans le dossier de Lance Strate sur l'écologie médiatique met en évidence cette tendance. Par exemple, Postman parle du média comme de l'écologie qui modèle la vie politique et socio-culturelle et possède un impact sur les êtres humains (p. 1 e 4).

cette réalité. Cette dernière forme ainsi un système, où tout élément est connecté aux autres. Il est impossible d'établir une démarche évolutive unidirectionnelle de l'environnement, car chaque changement procède et est le résultat de la modification en parallèle de l'ensemble des composantes. Les théories de Bateson sont élaborées au sein du cycle des conférences Macy ⁴⁰ d'abord, et des travaux de l'école de Palo Alto ensuite. Ces deux groupes de travail scientifique ont pour but de mener l'étude de différents objets des sciences humaines et sociales selon la perspective systémique décrite ci-dessus. D'autres chercheurs appartenant à cette école apportent leurs points de vue et leurs contributions à ces théories dans le cadre des conférences Macy. Norbert Wiener présente ses théories sur les modalités et les conditions de possibilité des interactions entre environnement et être humain et/ou être humain et machine, alors que Paul Watzlawick souligne l'action organisatrice et donc constructive menée par notre perception et notre structure psychique, lorsqu'elle appréhende le réel.

Suivant l'angle d'étude proposé par Bateson, Hutchins (1995 : 265-288) observe le mode de fonctionnement d'un cockpit, qu'il conçoit comme un environnement cognitif. Le cockpit est en effet un dispositif qui fonctionne comme un lieu de médiation, interaction et synthèse entre les données extérieures et les actions du pilote. Il enregistre les actes du pilote (par exemple à propos de la définition de la vitesse de croisière) mais il fonctionne simultanément comme un engin d'enregistrement, d'information et de rappel de la situation atmosphérique en dehors du cockpit même. De cette manière, le système fournit une représentation de la situation dans laquelle il est immergé permettant l'interaction avec l'esprit du pilote. Dans ce sens, le cockpit fonctionne donc comme un médiateur.

Toutefois, la compréhension de cette approche écologique bénéficie également d'autres travaux qui creusent davantage les caractéristiques d'un des deux pôles homme /environnement, toujours dans le maintien de l'interaction avec l'autre pôle.

James Gibson (1979) se focalise par exemple sur le concept d'affordance, comprise comme les potentialités de l'objet qui sous-tendent sa mise en relation avec les individus, dans le but de produire un sens et/ou de déclencher des actions /interactions. Cependant, ces potentialités ne peuvent être activées qu'à partir de la perception de l'individu ainsi que de son vécu expérientiel et socio-culturel. Il s'ensuit que le même objet peut activer des perceptions et déclencher des réactions différentes selon la personne qui l'appréhende.

⁴⁰ Il s'agit d'un cycle de conférences organisé par la fondation Macy, active dans le domaine de la santé. Ces quatre cycles de conférences étalés sur dix ans, de 1946 à 1956, ont contribué à l'émergence des sciences cognitives en tant que champ de recherche.

D'autres théories traitent de l'interaction avec l'environnement extérieur mais déplacent l'angle d'accès de l'environnement extérieur aux actions et réactions de l'être humain⁴¹. C'est le cas des théories sur l'*embodied cognition* (Johnson, 1987 ; Lakoff, 1987 ; Turner et Fauconnier, 2002) qui englobent le corps dans les moyens de connaissance de l'être humain (Johnson, 1987 : 13). L'introduction de cette donnée physiologique permet de poser l'expérience comme la base de la connaissance (par exemple : le simple fait de s'orienter et se déplacer dans un espace tridimensionnel, qui pose les conditions et les limites de nos actions). La perspective est ainsi renversée par rapport à la tradition cartésienne, qui place la pensée et l'abstraction au cœur du processus de connaissance, grâce à l'application de schèmes mentaux à la réalité.

Au schématisme abstrait de la raison se substitue un autre type de schématisme, celui de la perception et de l'expérience. Ces schèmes « incorporés » et préconceptuels correspondent aux modalités de réaction et d'interaction du corps avec le monde extérieur (Johnson, 1987 : 18-21, Lakoff, 1987 : 266). Néanmoins, ils sont codés socio-culturellement. Ils sont donc répétés à chaque fois que nous vivons une situation semblable à celle qui a déclenché, dans un premier temps, la mise en œuvre d'un schème donné (Johnson, 1987 : 17). En outre, Johnson et Lakoff considèrent également que les schèmes proprement conceptuels sont le résultat, obtenu par abstraction métaphorique, de la constitution de ces schèmes incorporés (Johnson et Lakoff, 1999 : 4).

De la même manière, notre connaissance de nous-mêmes passe également par l'articulation entre esprit, corps et perception. À ce propos, Fauconnier et Turner (2002 : 79) proposent l'exemple de la douleur ressentie au niveau de la cheville. Cette perception, quoique localisée, est le résultat du travail d'un ensemble de connexions neurologiques. La perception de la douleur est en effet possible non seulement grâce au système neurologique local, mais également grâce au cerveau qui gère les *stimuli* provenant des périphériques du corps. Les opérations d'appréhension et de connaissance de soi-même et de l'environnement extérieur sont ainsi incarnées (*embodied*) et situées par rapport à la

⁴¹ Un autre apport à la cognition et à la connaissance, qui exclut le rôle du corps et de l'action, est celui des schèmes mentaux, les *frames* de Marvin Minsky (1974), c'est-à-dire des représentations des objets et des situations élaborées à partir de notre perception et de nos expériences passées. Ces schèmes appliqués lors de notre interaction avec le monde, nous permettent de nous orienter dans la réalité. Les *frames* sont stockés dans notre mémoire et se construisent à l'aide d'un ensemble de relations établies entre les composantes. Ces relations structurent le *frame* selon des critères hiérarchisants et enchâssants qui procèdent du général (les paramètres toujours vrais forment les niveaux les plus généralisants) alors que les paramètres accidentels occupent les niveaux les plus enchâssés. Les *frames* fonctionnent ainsi comme des modèles stéréotypés qui contiennent également les instructions d'application et d'ajustement à l'expérience vécue. Même si un certain degré d'ajustement face au réel est envisagé, dans cette théorie la perspective mentaliste prime sur l'interaction au vu de l'idée de l'application d'un schème au réel.

condition humaine et à la présence du corps et de l'esprit dans une situation donnée. La synthèse de ces conceptions de l'esprit et des modalités de connaissance de la réalité extérieure est représentée par l'énaction (Varela, 1998, 1991), dont nous nous sommes servis dans le chapitre précédent. Comme nous l'avons vu, dans la perspective éactive le sens émerge de la rencontre entre le monde extérieur et la configuration psycho-physique de l'homme. Pour cette raison les deux pôles homme/monde extérieur se situent sur un pied d'égalité, ce qui fait émerger les potentialités des deux.

Ces travaux rendent compte sous un autre angle, de la différence que nous avons esquissée plus haut entre média et médiation. Le tout premier acte de médiation est en effet celui du corps et de l'esprit humain qui entre en relation/interaction avec le monde extérieur. Comme nous l'avons déjà évoqué, cette intuition du cerveau comme premier média de l'homme est également suggérée par Gaudreault et Marion dans leur travail sur la transécriture.

Cette conception écologique est celle que nous retenons comme cadre conceptuel pour aborder la notion de média. Cela pour deux raisons, l'une théorique et l'autre méthodologique.

Au plan théorique, ce choix repose sur le fait que l'écologie médiatique permet de prendre en compte tous les paramètres du média (technologique, cognitif et social) que nous avons identifiés plus haut. De plus, elle permet également d'introduire la notion d'expérience et de l'intégrer à celle de distance.

En ce qui concerne la méthodologie, l'approche écologique permet d'adopter une optique systémique, qui considère que l'objet est accessible et analysable à partir de plusieurs entrées. Chaque entrée forme une sorte de parcours d'analyse à l'intérieur de l'objet grâce au réseau de liens et d'interactions établi avec les autres composantes. Cette approche méthodologique est plus conforme à notre hypothèse de départ qui consiste à considérer le média comme un contexte avec lequel les données linguistiques entrent en contact et en interaction dans la production et la communication du sens. Nous allons approfondir cette dynamique dans le chapitre consacré au discours médiatique. D'abord nous présentons brièvement les deux médias auxquels nous sommes confrontés : le livre et le spectacle théâtral.

1.3.3 Les dispositifs avec lesquels nous travaillons

1.3.3.1 Le livre

Le livre peut être conçu comme un support, donc une technologie, apte à héberger différents codes, que nous appréhendons grâce au canal visuel. Les livres sont des instruments de transmission du code verbal dans sa forme visuelle, c'est-à-dire l'écriture. Cependant, il est vrai aussi que l'écriture peut être transmise par d'autres supports, différents du livre, par exemple par écran. L'écriture est ainsi une combinaison code (langue), canal (visuel) qui peut être séparée du support papier. Par conséquent, notre présentation du livre en tant que média, tiendra compte de ces deux aspects : support papier et écriture.

L'écriture est l'un des moyens d'expression les plus anciens, qui permet d'établir un clivage entre les sociétés l'ayant adoptée et celles structurant les liens sociaux et la transmission de la culture par l'oral (Goody, 1985, 1994, Goody et Watt, 2006 : 31). Au vu de son ancienneté, elle n'est pas souvent prise en compte par les sciences de l'info-com majoritairement orientés vers les nouveaux médias du numérique. En revanche, écriture et livre imprimé ont fait l'objet des travaux d'anthropologie culturelle de Jack Goody (1985, 1994, 2006) qui montre comment l'introduction de l'écriture et des différents supports pour la transmission et le partage de la pensée écrite relèvent d'un développement technologique (de la pierre au papier, du travail des copistes à l'imprimerie) qui a également influencé les modalités cognitives de saisie et structuration des connaissances et, par la suite, l'organisation des sociétés. Ici, nous bornons nos considérations au livre papier, tel que notre société en fait l'expérience à l'heure actuelle. En outre, c'est ce type de livre qui sert de support médiatique pour le conte que nous analysons.

Le livre papier se caractérise par sa souplesse à deux niveaux, entre eux interdépendants : celui technologique et celui sémiotique. Au niveau technologique, même avec ses différents formats, le support/livre papier présente une certaine facilité du déplacement, dû à la forme et la légèreté du papier par rapport à la pierre des tablettes. Le format de la page contribue également à faciliter les déplacements étant à la base de la forme des livres. Cette facilité de maniement et de déplacement permet la lecture individuelle et multiplie également les occasions et les contextes dans lesquels le contenu peut être transmis (Goody, 2006b : 71).

Au niveau sémiotique, la souplesse concerne les possibilités d'organisation du contenu à l'intérieur du support. La page permet deux types de lecture : linéaire et non-linéaire. La lecture non-linéaire est caractéristique du média : elle permet d'organiser le contenu et de repérer les informations de manière autonome (Peraya, 1998b : 27-28) : on peut sauter des pages, s'orienter et créer des parcours parmi les chapitres grâce à la possibilité de feuilleter, revenir en arrière pour relire, anticiper ainsi qu'interagir en soulignant. Cependant, cette souplesse est également due à l'écriture et à la structure sémiotique du texte. Même si, comme Goody le montre (1985 : 96, 1994 : 174-175), l'écriture oblige la pensée à s'organiser selon des structures logiques, il est également vrai que cette organisation peut être relativement variée. Cette variabilité est attestée par la combinatoire des organisations textuelles possibles, selon les plans et la progression thématique (Adam, 2005 : 60-63 ; Jeandillou, 2011 : 81-88). Page et support papier deviennent ainsi une manifestation matérielle d'un caractère sémiotique et organisateur du texte. Les deux types de souplesses, technologico-matérielle et sémiotique, font que le média livre, qui peut héberger une grande variété des contenus ou bien permettre, potentiellement, plusieurs modes de formulation d'un même contenu.

1.3.3.2 Le théâtre

L'autre média que nous choisissons pour notre étude est le théâtre. Il peut être considéré comme un média à cause de la distance qui s'installe entre les acteurs-émetteurs et le public-récepteur. Cette distance est due à la configuration matérielle du dispositif (la structure de la salle de théâtre) et à la *praxis* de la performance (Uberfeld, 1996b : 256 ; Ryngaert, 2010 : 13 Pavis, 2012 : 44).

En effet, la salle de théâtre fonctionne comme un dispositif grâce à sa configuration physique, qui organise également les rôles et les actions qui sont accomplis dans chaque endroit de la salle. Tout d'abord, l'espace d'une salle de théâtre est partagé en deux : celui de la scène et celui de la salle proprement dite. L'espace de la scène est parfois surélevé et/ou séparé de l'espace du public par un rideau. Même quand la disposition spatiale est différente, les deux espaces restent bien distingués. C'est le cas par exemple des amphithéâtres, où le rapport de surélévation est renversé : les gradins surplombent la scène qui néanmoins se distingue grâce à son emplacement à terre et sa forme (Pavis, 2012 : 30). Ces solutions architecturales et techniques contribuent à séparer nettement les deux

espaces également en termes de personnes⁴² et d'actions performées ou aptes à être performées dans chaque espace. Chaque portion d'espace est occupée par des différentes catégories d'individus. La scène est l'espace des acteurs qui performent les spectacles, co-adjuvés par les autres professionnels qui se trouvent derrière les coulisses. La salle proprement dite est le lieu où les spectateurs prennent place pour assister au spectacle. L'existence de cette division entre les deux espaces est gardée même en cas de rupture de cette distinction nette. Dans le cas du théâtre participatif, où le public interagit et/ou prend directement part à la réalisation de la pièce, la frontière est sûrement estompée mais pas complètement abolie. Comme nous allons le voir en analysant notre corpus, même dans une représentation traditionnelle, où l'interaction scène-salle n'est pas (ou peu) prévue, le public assume une posture mentale particulière qui lui permet d'appréhender ce qu'il voit sur scène comme une représentation des faits fictionnels (Ubersfeld, 1996b : 211-214 ; Ryngaert, 2010 : 51-52, Pavis, 2012 : 13). Cette posture est gardée et accentuée dans le cas du théâtre participatif⁴³. La présence de cette distinction nette planches/salle est le résultat du statut sémiotique des acteurs et de tout objet présent sur scène, ainsi que de l'espace physique, unique et tridimensionnel de la scène même. La scène ne signifie pas seulement par et pour elle-même, mais également comme lieu où un récit est raconté. Ce récit, ses personnages et son chronotope (le temps et l'espace du récit) ne correspondent évidemment pas à l'identité réelle des acteurs, ni aux chronotopes, ni aux actions performées sur scène (Ryngaert, 2010 : 59-76). Le récit est ainsi représenté aux travers des codes et des canaux que nous avons identifiés plus haut. Comme une activité de représentation est impliquée dans ce type de communication médiatique, tous les éléments présents sur la scène (objet de scène, acteur) peuvent également être traités comme des signes qui servent à imiter un référent fictionnel (Anne Ubersfeld 1996a : 28-30 ; 1996b : 36-40) Ubersfeld considère que ces signes sont des signes iconiques, plus précisément des images, qui établissent un rapport particulier avec leur référent. Le signe/ image de la scène théâtrale (soit il un objet de scène ou une action, donc un geste, performé par un acteur) possède en effet un double référent : l'objet en soi et l'objet du récit fictif qu'il imite. En outre, étant homo-matériel par rapport à la substance dont le référent sur scène

⁴² Le mot "personne" est ici employé dans son sens générique ainsi que dans son sens plus proprement linguistique, que nous allons traiter dans la partie consacrée à l'énonciation.

⁴³ Nous développerons la discussion sur la posture mentale du public dans notre analyse ainsi que dans la conclusion de notre travail. Ce brève passage, qui anticipe l'un des points de notre recherche, se justifie ici par la nécessité de présenter les différentes configurations du dispositif théâtral.

est composé et matérialisant le référent fictif, le signe est réflexif : une fois sur scène il est simultanément référent et signe (Ubersfeld, 1996a : 44-45).

Une fois définis la nature et le statut des composantes de la pièce théâtrale, il nous reste encore à aborder les modes possibles d'articulation entre ces différents codes et canaux. Anne Ubersfeld (1996b : 30-31) propose une méthode analytique, à la manière de l'approche multimodale : le spectacle théâtral est un observable pluricodé, où chaque code forme un niveau d'analyse qui doit être traité en soi, avant de passer à l'analyse des autres. L'ensemble des analyses particulières forme l'analyse du spectacle. En revanche, Jacques Fontanille (2003 : 39) propose une définition du théâtre comme « tout signifiant », un système de codes et canaux différents, coopérant afin de réaliser un message, dans une perspective d'interaction et définition mutuelle.

Comme nous l'avons expliqué plus haut, c'est cette perspective, qu'on peut qualifier d'écologique, que nous adoptons afin de mener à bien notre analyse de corpus.

Nous avons présenté notre objet d'analyse (l'adaptation) et ses composantes (le récit et le média). Maintenant, il est nécessaire de préciser l'outillage théorique auquel nous aurons recours et qui concerne la langue.

Le choix de la langue comme entrée requiert en effet de répertorier et de présenter les concepts qui sont utiles pour son étude en contexte (l'énonciation) avant de présenter le média dans son acception linguistique, celle du discours médiatique. Cette tâche nous occupera dans la prochaine partie.

2^{ème} PARTIE L'ÉNONCIATION

La présentation de l'adaptation effectuée dans les chapitres précédents a permis d'identifier la présence de deux composantes propres à chaque narration, le média et le récit. Pour des raisons de (premier) repérage de ces outils conceptuels, nous avons opté pour une description schématique de ces composantes. La dimension du mouvement, du déploiement du contenu, en l'occurrence langagier, dans le média, ainsi que d'un média à l'autre, n'a pas encore été prise en compte. Cette dimension concerne plutôt le niveau de surface du parcours génératif, celui de la mise en discours du contenu profond. Afin d'aborder ce niveau, il est nécessaire d'introduire une nouvelle notion, celle d'énonciation, qui est centrale pour la mise en perspective de l'analyse linguistique qui suivra. Comme nous allons le voir, la notion d'énonciation offre un double avantage en tant qu'outil d'appréhension de notre corpus : elle prend en compte le contexte de la communication verbale (dans notre cas, le dispositif médiatique) et pose également la notion d'(inter) action entre la langue et les données extralinguistiques environnantes. En ce sens, l'adaptation peut être considérée comme une pratique qui vise à articuler l'énonciation d'un même contenu (récit) dans des contextes différents.

Dans la perspective linguistique que nous adoptons, cette interaction implique à son tour une réciprocité dans la construction du sens. Dans le processus de définition du sens, la langue agit sur le contexte et, vice-versa, le contexte agit sur la langue. Les deux composantes sont ainsi mutuellement contributives. La notion d'énonciation permet d'exprimer et d'aborder cette réciprocité.

Par conséquent, cette introduction théorique nous est utile pour l'analyse qui suivra dans la mesure où elle nous sert pour interroger successivement 1. l'existence et les interactions possibles de la sémiotique verbale avec d'autres sémiotiques qui constituent le média et 2. les effets qu'un changement de média-contexte opère sur l'instance de réception de la communication verbale.

Cependant, l'énonciation se présente également comme une notion très large employée pour analyser et expliquer une vaste palette de faits linguistiques. Plusieurs chercheurs ont ainsi développé leurs théories et/ou analyses à partir de ce concept.

L'ampleur heuristique prise par la notion d'énonciation s'accompagne ainsi de différentes articulations avec d'autres disciplines qui définissent des présupposés théoriques utiles pour l'analyse des faits linguistiques. À leur tour, les faits linguistiques observés peuvent

ouvrir sur de nouveaux questionnements et, par conséquent, sur des révisions ou intégrations des cadres théoriques (Amossy, 2015).

La variété des apports théoriques et la (re) définition mutuelle de la théorie et des données observées constituent deux des paramètres à prendre en compte afin de cerner la notion d'énonciation. Cette délimitation de la notion passe par un acte de discernement entre les présupposés théoriques (c'est-à-dire l'ensemble des principes qui oriente la compréhension d'un phénomène observé), d'un côté, et la méthodologie appliquée (la procédure logique et rigoureuse qui permet d'établir le lien entre la théorie et les phénomènes observés)⁴⁴, de l'autre. Les présupposés théoriques sont variés et se situent souvent à la croisée d'autres disciplines afférentes aux sciences humaines et sociales (sociologie, anthropologie, psychologie, sciences et approches cognitives, philosophie pragmatique), alors que la méthodologie identifie dans les marqueurs linguistiques à la fois le symptôme et la preuve de l'existence des phénomènes énonciatifs. Comme Oswald Ducrot le remarque (1989 : 8), la linguistique construit son objet de recherche au même moment où le cadre théorique se définit : pour cette raison les marqueurs linguistiques recouvrent simultanément une fonction d'orientation-définition des faits à observer et de preuve de l'existence de ces faits.

Vu la complexité des présupposés théoriques et la co-construction de l'objet par les apports théoriques et méthodologiques réciproquement contributifs, nous avons organisé la présentation de la notion d'énonciation en cinq sous-parties : 1. Le passage de cette notion du sémiotique au linguistique, 2. définition de la notion par Émile Benveniste et ses sources historiques (à partir de deux articles : Geneviève Provost Chauveau (1971) et Denise Maldidier, Claudine Normand et Régine Robin (1972), 3. Les articulations théoriques possibles, 4. La méthodologie des marqueurs.

2.1. L'ÉNONCIATION ENTRE L'ANALYSE SÉMIOTIQUE À L'ANALYSE LINGUISTIQUE : QUEL RAPPORT ?

Comme nous l'avons rappelé dans l'introduction à cette partie, l'énonciation se définit simultanément comme un acte communicatif ainsi que comme l'attestation du contexte qui entre en interaction avec cet acte. Nous allons approfondir ces notions et ses implications

⁴⁴ Les définitions de théorie et méthode que nous proposons ici sont reprises des dictionnaires de philosophie suivants: *Dictionnaires des concepts philosophiques* (ss la dir. De M. Blay, 2006), p. 518 et p.788; *Dictionnaire de philosophie* (ss. La dir. de J.-P. Zarader, 2014) p. 478, *Dictionnaire de philosophie* (ss la dir. de N. Baraquin, A Baudart, J. Dugué, J. Lafitte, F. Ribes, J. Wilfert, édition revue et augmentée, 2011).

par rapport aux faits linguistiques dans les parties suivantes. À ce stade, nous nous bornons à cette première considération d'ordre générale afin de pouvoir intégrer la notion d'énonciation dans la réflexion sémiotique. Nous allons ensuite définir le passage et le rapport entre la sémiotique et la linguistique afin d'aborder la notion d'énonciation uniquement en linguistique.

2.1.1 Énonciation et parcours génératif : quel rapport ?

Tout d'abord, nous nous focalisons sur les aspects qui font de l'énonciation une notion sémiotique. Le caractère sémiotique de cette notion peut être retracé à partir du double paramètre (interaction et prise en compte du contexte) auquel nous avons eu recours pour la définir. Ce double paramètre de définition résume en effet les trois rationalités (perception, action et cognition) qui cogèrent la production du sens et qui se manifestent simultanément, mais chacune de manière plus ou moins marquée à un niveau précis du parcours génératif. Lorsqu'on essaie d'intégrer la notion d'énonciation au parcours génératif, on voit comment le double paramètre interaction/prise en compte du contexte fait en sorte que l'énonciation recouvre entièrement les trois étapes du parcours génératif. La prise en compte et l'interaction avec un contexte impliquent une opération de perception (le schéma tensif profond) des données autres et extérieures par rapport à l'instance d'énonciation, une action d'organisation/interaction avec le matériau perçu (l'organisation des actants) et l'explicitation de cette interaction au travers des choix des thèmes et des valeurs qui attestent de l'existence d'un contexte social, culturel, matériel et des substances sémiotiques qui servent pour l'énonciation (le niveau discursif). En installant l'idée d'action à l'intérieur de la production du sens, la notion d'énonciation permet de compléter l'analyse précédente en atteignant le niveau discursif qui correspond à l'actualisation (et donc à l'émergence de l'ensemble des données) du corpus que nous étudions. En réintroduisant la prise en compte des subjectivités et du contexte dans la communication, la notion d'énonciation complète en effet l'approche structuraliste qui vise plutôt à interpréter les données selon des schémas statiques et abstraits, en gommant les spécificités, contextuelles, socio-psychologique et matérielles, de la communication⁴⁵ (Bertrand, 2000 : 11, 18, 57). L'énonciation montre en effet comme l'objet sémiotique est,

⁴⁵ Néanmoins, une première intuition de la présence et du rôle de la subjectivité en acte dans la production du sens était déjà repérable dans la définition de sémiotique donnée par Greimas et Courtès dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Ici, le but de la sémiotique est identifié dans le repérage des « conditions de saisie et de production du sens » (1979 : 345).

à chaque niveau du parcours génératif, le produit de l'action d'une subjectivité dans un contexte donné afin de communiquer un sens. Cette conception en devenir de l'objet permet à son tour de prendre en compte la dimension pragmatique de l'objet. La *praxis* devient ainsi l'un des axiomes à la base de l'analyse sémiotique, étant donné que les objets étudiés sont non seulement le résultat de l'application de certains schémas mentaux, mais également de leur usage effectif par des instances de production (Bertrand, 2000 : 54-55). De plus, l'introduction de la notion d'énonciation aide à conceptualiser et mieux définir l'aspect pratique de l'application des outils narratologiques (schéma actantiel et macroséquence) qui nous ont permis de dégager la structure profonde de notre corpus. Comme nous l'avons souligné dans la partie précédente sur le récit, cette double dynamique, mentale et pragmatique, est déjà à l'œuvre dans la définition au niveau profond du schéma actantiel. Le schéma s'appuie sur des modalités logiques propres à l'esprit humain ; cependant la combinaison de ces modalités dans un schéma donné dépend de la praxis, c'est-à-dire l'usage réitéré qui fixe l'application à de nouveaux récits. Nous allons maintenant faire travailler la notion d'énonciation au niveau discursif, en nous focalisant sur son impact et son importance pour la sémiotique verbale. Avant de se focaliser sur l'étude de l'énonciation en linguistique, il est par conséquent nécessaire d'apporter des précisions sur le rapport entre sémiotique et linguistique. Ces précisions nous permettront de légitimer le passage du champ sémiotique à celui linguistique.

2.1.2 Sémiotique et linguistique : quel rapport ?

Comme nous l'avons rappelé dans le chapitre précédent, la sémiotique a pour but l'étude de la production de sens à travers différents moyens (les substances dont parle Hjelmslev, 1953 [1948] : 31, Greimas, 1976 : 6) et suivant différents ensembles de règles (Klinkenberg, 1996 : 30). Ainsi, l'étude de la sémiotique peut ultérieurement être appréhendée selon trois niveaux : la sémiotique générale, les sémiotiques particulières et la sémiotique appliquée (Klinkenberg, 1996 : 29-33).

La sémiotique générale consiste en « *la théorie des théories* » (Klinkenberg, 2000 : 29), c'est-à-dire les principes généraux qui interrogent et définissent le sens et sa production.

Par ailleurs, les sémiotiques particulières se définissent sur la base d'un ensemble de signes organisés selon des règles. L'ensemble des règles de production constitue ainsi le critère principal pour la définition d'une sémiotique particulière ; alors que la substance demeure un critère secondaire. Cependant, il n'empêche que les sémiotiques, pour la commodité

d'une première distinction, puissent être regroupées sur la base de leur substance d'expression. Ainsi aura-t-on, par exemple, des sémiotiques visuelles et des sémiotiques sonores. La combinaison de sémiotiques issues de différentes substances engendre des objets sémiotiques pluriels (BD, théâtre, cinéma), les discours « *pluricodes* », selon l'appellation de Klinkenberg (2000 : 32).

Enfin, les sémiotiques appliquées se focalisent sur les présupposés de la production et de l'articulation du sens dans un ou plusieurs objets sémiotiques spécifiques, suivant les règles d'une ou plusieurs sémiotiques particulières et ayant comme substrat théorique la sémiotique générale (Klinkenberg, 2000 : 33).

Suivant cette tripartition, les modèles de récit présentés dans le chapitre précédent tendent plutôt à la sémiotique générale : quoiqu'ils définissent déjà un objet de recherche, (le récit, avec ses propres règles spécifiques) la sémiotique narratologique dont nous avons traitée plus haut conserve un certain degré d'abstraction qui la rapproche de la sémiotique générale. Comme nous l'avons vu, elle nous fournit des modèles qui expliquent le récit en tant que structure actualisée dans plusieurs substances d'expressions (sonores et visuelles) selon des règles de composition différentes (image dessinée, image filmée, geste, écriture). De plus, Greimas considérait le schéma actantiel et, sa matrice narrative, comme le modèle de base pour la genèse de tout type de discours et texte (Greimas, 1970 : 159, 163).

Dans cette même optique, la linguistique peut être considérée comme une sémiotique particulière (Saussure, 1972 [1916] : 33 ; Klinkenberg, 2000 : 31-32). Tout d'abord, parce que sa définition ne porte effectivement pas sur la substance. Le langage verbal recouvre effectivement deux types de substances (Klinkenberg, 2000 : 31-32) : l'une sonore (langage oral) et l'autre grapho-visuel (langage écrit). La spécificité est donc située au niveau des règles qui régissent la production orale et écrite. La question est d'autant plus complexifiée du fait que le langage verbal se manifeste concrètement dans plusieurs langues naturelles qui combinent et actualisent un ensemble spécifique de règles possibles (Benveniste, 2011 [1966] : 29). À l'intérieur de cette sémiotique verbale on peut ainsi distinguer deux plans : celui des caractéristiques communes à toute langue (principes généraux) et celui des caractéristiques spécifiques à une seule langue naturelle.

Les relations entre les deux niveaux sont ainsi régies par un principe d'osmose en fonction duquel les principes généraux se manifestent dans les langues naturelles et les langues naturelles possèdent des stratégies d'activation/expression de ces principes. Ce même principe d'osmose régit à notre sens les échanges de principes de la sémiotique générale à la sémiotique particulière linguistique. Même si les objets d'étude de la sémiotique sont

plus nombreux et plus variés, certains des concepts qui ont été étudiés et théorisés d'abord en linguistique, peuvent être étendus à d'autres sémiotiques particulières. Plusieurs notions dont nous nous servons dans les prochains paragraphes comme, par exemple énonciation, discours, point de vue ont été employées et théorisées en sémiotique après ou simultanément à leur théorisation en linguistique. Ces quatre concepts sont ainsi définis en sémiotique générale à un degré majeur d'abstraction, qui ne s'appuie pas sur des substances sémiotiques définies, ni sur des marqueurs précis qui actualisent leur expression (Charaudeau, 1995 : 98 ; Courtès, 1991 : 12 et 2007 : 7-8 ; Rocci, 2003 : 261-262). Ainsi, à ce niveau d'analyse, l'énonciation peut être définie de manière très générale et abstraite comme l'espace où les différentes entités proprioceptives (c'est-à-dire qui se perçoivent elles-mêmes et qui perçoivent les données extérieures) prennent place et établissent des relations afin de se définir mutuellement. Elles effectuent ainsi des prises de position, fondées premièrement sur leur expérience sensible et psychologique vis-à-vis du contexte qui les environne (Fontanille, 2003 : 98). À l'intérieur de ce réseau, une prise de position émerge ensuite comme étant celle qui oriente l'appréhension et la compréhension de tout le système (Fontanille, 2003 : 98). Cette prise de position constitue le point de vue de l'énonciateur par rapport au discours, compris à ce stade comme le champ d'action de l'instance d'énonciation (Fontanille, 2003 : 100-101 ; Courtès, 2007 : 252). La définition de ce point de vue est réalisée à l'aide d'une opération d'embranchement, au travers de laquelle l'énonciateur situe sa communication dans un point précis de l'espace proprioceptif. Inversement, les autres positions qui n'actualisent pas leur point de vue sont débranchées, les repères les caractérisant n'étant pas actualisés dans le discours (Fontanille, 2003 : 98-101 ; Bertrand, 2000 : 57-58). De la même manière, le texte peut être considéré de manière très abstraite comme étant l'objet intermédiaire entre un destinataire (locuteur et/ou énonciateur) et un destinataire (allocutaire). Cet objet se définit comme un réseau d'éléments interdépendants, susceptibles de produire un sens : il est une texture (Rocci, 2003 : 260-261). Comme nous allons le voir, ces notions (énonciation, discours, texte et point de vue) sont également reprises et étudiées en linguistique, et traitées selon les outils et les notions propres à ce champ de recherche et à la réflexion sur la langue.

Cette reprise implique également l'établissement d'un ensemble de liens entre l'étude de la langue et la galaxie des disciplines que la sémiotique mobilise afin d'élucider la production du sens. Comme nous l'avons rappelé dans le chapitre précédent, la recherche sémiotique tend à situer la cause principale de la production du sens à l'extérieur de la théorie sémiotique proprement dite (Daddesio, 1994 : 24). Comme la sémiotique s'occupe de

l'observation et de l'étude des signes dans des contextes donnés, la réflexion sur l'origine de ces signes s'ancre dans des disciplines voisines à la sémiotique, susceptibles d'éclairer les dynamiques de la production du sens en contexte. Dans cette optique, Klinkenberg (1996 : 9) souligne comment la sémiotique se situe au carrefour entre plusieurs disciplines : anthropologie, sociologie, psychologie sociale, philosophie, sciences cognitives. Dans le chapitre précédent, nous avons fait le choix de nous focaliser sur les liens entre sémiotique et sciences cognitives. L'approche cognitive nous a permis d'identifier les relations vitales propres à l'esprit qui œuvrent pour définir les schématisations activées lorsque l'esprit humain est confronté à l'objet-récit.

Tout comme la sémiotique générale crée des liens avec d'autres disciplines afin d'y repérer les fondations pour la production du sens ; de la même manière chaque sémiotique particulière instaure des liens avec ces disciplines et définit ainsi ses propres théories, ses propres méthodes et sa propre terminologie. Dans le cas de la linguistique, on parle ainsi, par exemple, de sociolinguistique, linguistique cognitive, psycholinguistique ou ethnolinguistique.

Nous allons prendre en compte cette réflexion au moment de dégager les présupposés théoriques de la notion d'énonciation. Néanmoins, avant de se focaliser sur ces interactions pluridisciplinaires, il est nécessaire de présenter cette notion et ses origines historiques dans une perspective linguistique.

2.2 L'ÉNONCIATION EN LINGUISTIQUE

La notion d'énonciation, et celle de discours qui lui est rattachée, ont fait l'objet d'une réflexion très approfondie de la part des linguistes. Afin d'élucider la genèse et le développement de ce concept, nous adoptons deux approches, entre elles complémentaires. La première (§ 2.2.1) est asynchrone : elle consiste en la présentation de la notion d'énonciation tel que Benveniste l'a théorisée, et des types de marqueurs de l'énonciation qui ont été dégagés à partir de ses travaux. Ce type de présentation nous permet de cerner l'énonciation en tant qu'objet d'étude.

La seconde approche est historique : elle montre les sources et ensuite le développement et les champs d'application du concept. Nous dégagerons d'abord les tenants et les jalons théoriques de la notion d'énonciation repérables dans la réflexion linguistique antécédente aux écrits de Benveniste (§ 2.2.2). Cette première définition nous permettra d'identifier les composantes du dispositif énonciatif ainsi que leurs origines. Il nous sera également utile

pour comprendre les développements successifs en termes de théorisation (§ 2.2.3) et de méthode d'analyse (§ 2.4).

2.2.1 Le dispositif énonciatif selon Benveniste

On doit à Émile Benveniste (2011*b* [1966]) une définition de la notion d'énonciation en linguistique sous la forme d'un « *appareil formel de l'énonciation* », à l'œuvre dans toute communication et fondé sur l'emploi de la langue (2011*b* [1970] : 79).

Benveniste définit l'énonciation comme « *la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* » (2011*b* [1966] : 80). Ce qui lui permet de développer deux réflexions, la première étant le présupposé théorique de la seconde. La première réflexion souligne que l'énonciation témoigne, par sa nature d'acte individuel, de l'inscription de la subjectivité dans le système de la langue. La seconde considère que cette inscription est réalisée à l'aide de marqueurs linguistiques, c'est-à-dire d'expressions spécifiques qui signalent l'inscription socio-psychologique et/ou contextuelle de cette subjectivité dans la communication.

Afin de démontrer cette présence de la subjectivité dans la langue, Benveniste s'attache à définir l'existence d'un dispositif formel de l'énonciation. Ce dispositif s'actualise à l'aide de plusieurs composantes. Vu l'importance attachée à l'inscription de la subjectivité, la première composante identifiée est celle du locuteur, source de l'acte d'énonciation. Il s'agit, d'après Benveniste, de l'unité psychique, l'ego, qui se perçoit comme sujet, se constitue et se dit à travers le langage. Grâce à ces opérations verbales et cognitives de l'ego, le langage sort de la virtualité et se réalise dans la prise de parole des subjectivités (2011*a* [1958] : 259-260).

Les autres composantes sont ensuite définies à partir de cette source⁴⁶. Le locuteur communique un message, conçu et adressé à un allocutaire. L'intention du message est parfois explicitée par l'inscription en son intérieur du destinataire auquel le message s'adresse. Le locuteur pose ainsi l'existence de son allocutaire en englobant, de manière plus ou moins évidente, son image dans l'énoncé. Locuteur et allocutaire forment ainsi les personnes (*je* et *tu*) qui fondent toute énonciation. Ces personnes sont en effet des formes « vides » dont la référence est (re) construite à partir de l'acte même d'énonciation (2011*b*

⁴⁶ Cette conception du *je* qui se perçoit et perçoit les données autour de lui en le mettant en perspective correspond à la notion de propriceptivité théorisée en sémiotique générale.

[1970] : 82) : ils sont des embrayeurs (Jespersen, 123-124 ; Maingueneau, 1994 : 22). Cet acte pose ainsi les paramètres pour déterminer l'ancrage référentiel de l'instance du discours, ancrage qui change et s'actualise à chaque nouvel acte énonciatif (Benveniste, 2011a [1956] : 254, 2011b [1966] : 67-68).

Toutefois, la subjectivité dont traite Benveniste ne se réduit pas à des considérations psycho-sociologiques à propos de l'instance du locuteur. Elle est également saisie *via* l'inscription dans l'énoncé du contexte matériel et spatio-temporel dont le locuteur fait l'expérience. La référence est dans ce sens toujours présente et intégrée à l'acte d'énonciation (2001a [1956] : 253, 260 ; 2011b [1966] : 82).

D'après Benveniste, le *je* du locuteur est également le paramètre qui permet de reconstruire l'ancrage référentiel spatio-temporel : référence spatiale et ostensive (par exemple : *ici, là, voilà, ce, cela, ceci*) et référence temporelle (par ex. : *maintenant, hier, demain* et les temps verbaux). Cette double référence est actualisable à partir de l'instance du locuteur qui l'assume en se situant dans un contexte précis (Benveniste, 2011a [1956] : 253, 2011b [1966] : 69).

Ainsi conçu, le dispositif de Benveniste présente quatre composantes : le locuteur, le message, l'allocutaire et le contexte socioculturel, psychologique et matériel. Ces aspects ont été approfondis par plusieurs linguistes selon des angles d'attaque et des articulations différents avec d'autres sciences humaines et sociales. Nous présenterons et discuterons dans le détail ces composantes dans le prochain chapitre. Avant de poursuivre la réflexion autour de chaque composante, il est en effet nécessaire de préciser les apports et les articulations théoriques ainsi que les questions méthodologiques liées à la notion d'énonciation.

Comme nous l'avons anticipé plus haut, les apports et les articulations théoriques peuvent être organisés autour d'un axe chronologique. La réflexion sur les apports conduit à questionner les fondations et les intuitions du dispositif énonciatif présent dans la tradition linguistique précédente (§ 2.2.2), alors que les articulations avec d'autres domaines des sciences humaines et sociales requièrent une focalisation sur les développements de la notion d'énonciation dans la recherche linguistique (§ 2.2.3).

Concernant les apports de la tradition linguistique, le but de notre investigation est double : situer et contextualiser la définition d'énonciation et, par le biais de cette contextualisation, dégager les interactions, que nous traiterons dans § 2.2.3, entre la langue et les autres disciplines concernées par la notion d'énonciation. À son tour, ce repérage des interactions est important parce qu'il permet de préciser le cadre théorique pluridisciplinaire (Kerbrat-

Orecchioni, 1999 : 247, Maingueneau, 1991 : 16, 1992 : 13-17 et 27-32, 2014 : 4, Paveau, 2010 : 8 ; Angermüller et alii, 2014 : 1) dans lequel la notion d'énonciation est inscrite.

Les recherches sur l'énonciation qui ont succédé à Benveniste se consacrent en large partie au repérage des marqueurs linguistiques qui attestent de l'inscription et de la position du locuteur, et plus généralement, de la situation de communication dans l'énoncé. Ce choix oriente à notre sens la recherche sur l'énonciation vers des questions méthodologiques, que nous traiterons dans § 2.4. Le repérage des marqueurs consiste en effet dans la recherche systématique des expressions dont un/des trait(s) sémantique(s) renvoie (nt) aux composantes du dispositif énonciatif, associées à des présupposés théoriques spécifiques. En ce sens, l'approche énonciative se configure comme l'une des grilles de lecture et d'interprétation possibles des expressions verbales.

2.2.2 Fondations et intuitions du dispositif énonciatif dans la tradition linguistique antérieure à Benveniste

Bien que Benveniste soit d'un apport essentiel pour la théorisation du dispositif énonciatif, sa démarche et ses réflexions sur le rapport entre la langue et son contexte, matériel ou socio-culturel, ont également retenu l'attention d'autres chercheurs contemporains ou précurseurs.

Comme le remarquent Geneviève Provost-Chauveau (1971), Denise Maldidier, Claudine Normand et Régine Robin (1972), plusieurs travaux antécédents présentent une matrice, ou bien une ébauche, énonciative, dans un sens plus ou moins large. À partir de ces articles, nous résumerons brièvement dans les pages qui suivent les travaux que nous avons identifiés comme étant à la source de cette notion.

Quoique variées, les sources citées par Provost-Chauveau, Maldidier, Normand et Robin peuvent être regroupées selon deux grandes aires géographiques : européenne et américaine (où l'on remarque néanmoins une forte influence des théories structuralistes d'Europe de l'est et de la Russie).

Une première formulation du dispositif énonciatif peut être repérée dans le schéma de la communication de Roman Jakobson (1963) qui postule, entre autre, l'existence de deux instances (destinateur et destinataire) auxquelles deux fonctions sont associées, la fonction expressive et celle conative. Si la première souligne l'expression de la subjectivité du destinateur, la seconde met l'accent sur les stratégies employées par l'émetteur pour qu'un message influence et oriente les actions du destinataire (notion qui est ensuite reprise en

pragmatique par la théorie des actes de langage). La présence d'une fonction spécifique dont l'émetteur se sert pour cibler le destinataire ouvre également la voie à l'inscription de l'allocutaire dans le discours du locuteur. De la même manière, la fonction phatique souligne l'importance du canal (et donc du contexte matériel, y compris le média) dans la communication. Jakobson a également été parmi les premiers chercheurs à étudier les expressions déictiques (les personnes *je* et *tu*, les démonstratifs ostensifs, spatio-temporels et les temps verbaux que nous avons cités plus haut) qu'il définit, à l'instar de Jespersen, comme les expressions dont la référence n'est pas fixée et stable mais mutable, car elle est reconstruite chaque fois à partir de la situation d'énonciation (1963 : 179-180)⁴⁷.

En revanche, une première intuition de l'ancrage psychologique et sociologique de l'énonciation est contenue dans *Le langage et la vie* (1935 [1952]) de Charles Bally. En se référant à l'origine sociale de la langue postulée par Ferdinand de Saussure (2010 [1916] : 25), Bally en conclut que la langue dans sa structuration porte la trace de cette interaction avec la société (1952 : 11, 14, 18). Sans l'existence et l'apport des données psychologiques et sociologiques, la langue n'aurait pas de raison d'être, ni de structuration apte à la communication. En récupérant le caractère social de la langue, Bailly pose ainsi les prémisses pour la réflexion autour de l'ancrage social de la théorie de l'énonciation. Cette réflexion intéresse également Benveniste qui conçoit la relation entre langue et société comme celle entre deux systèmes sémiotiques dont un, la langue, est l'interprétant de l'autre (la société). Cela signifie que la langue est à même de rendre compte de la structure et des changements d'une société, sans pour autant être l'une des fondations ontologiques de la société en question (2011b [1968] : 95-96). Pourtant, la conception de la langue comme interprétant de la société n'est pas passive. Benveniste remarque également que la langue est l'instrument qui « *pose la personne dans la société en tant que participant* » : cette considération pragmatique permet de montrer non seulement l'inscription du locuteur dans la langue, mais également sa capacité d'action à l'intérieur de la langue et de la société (2011b [1968] : 99).

On doit à d'autres chercheurs d'avoir posé les bases pour la définition de deux concepts qui sont largement étudiés et discutés en linguistique énonciative : le texte et le discours.

Une première intuition de la notion de discours remonte aux travaux de Gustave Guillaume (1973), qui définit comme discours l'emploi de la langue par un locuteur dans un contexte

⁴⁷ Jakobson reprend la notion d'embrayeur (« *shifter* ») de Jespersen (*Language : its nature, development and origin*, 1922), qui avait identifié dans la langue une classe de mots dont la référence varie selon le contexte d'énonciation.

donné. Cette définition lui permet de distinguer entre la langue, au sens saussurien, conçue comme un système clos et impersonnel, et l'usage des mots où des instances socio-psychologiques sont impliquées. L'acte de langage établit le lien entre les deux plans, parce qu'il permet de passer du niveau potentiel de la langue à celui effectif du discours, où la parole se réalise (1973 : 19)⁴⁸. La langue et le discours sont ainsi interdépendants : la langue fournit le substrat stable à la réalisation du discours, mais sans la matérialité et la circulation sociale (1973 : 236)⁴⁹ des discours la langue ne peut pas se manifester (*ivi*, 1973 : 20). Le discours est ainsi une actualisation spécifique et délimitée dans le temps de la pensée, construite à partir des segmentations du pensable opérée par la langue (1973 : 23).

De la même manière, dans *Prolegomena to a theory of language* (1953 [1948]), Louis Hjelmslev ouvre également la voie à l'étude du signe en contexte en affirmant que tout signe ne prend du sens qu'à l'intérieur d'une chaîne de signes, le texte (1953 [1948] : 54). La réflexion de Hjelmslev souligne l'importance et la portée sémiotique de l'objet texte qui est à l'origine de la linguistique textuelle, une approche aux faits de langage qui intègre désormais la notion de l'énonciation dans ses fondations théoriques. Nous nous intéresserons à la notion de texte dans le chapitre suivant, où nous traiterons des composantes du dispositif énonciatif.

La notion d'acte qui définit la nature de l'énonciation est également au centre du courant pragmatique initié par John Austin (1962). Le pragmatisme anglo-saxon situe toute expression verbale dans son contexte d'énonciation et élucide également les rapports que l'activité verbale et communicative établit avec le contexte de l'énonciation. À ces fins, Austin distingue trois niveaux dans tout énoncé : locutoire, illocutoire et perlocutoire. Le niveau locutoire concerne le sens littéral de l'énoncé, dépourvu de toute référence et relation avec le contexte d'énonciation. Le niveau illocutoire prend en compte l'intention du locuteur (et par conséquent son inscription dans l'énoncé), enfin le niveau perlocutoire consiste en le résultat (tantôt matériel, par exemple une action accomplie, tantôt psychique, par exemple un changement d'opinion) que l'énoncé provoque dans son contexte extra-linguistique.

Quoique les idées de Benveniste et Austin divergent sur certains points, par exemple la notion de perlocutivité ainsi que le statut accordé à la référence et au résultat concret de l'action (2011a [1963] : 267-276), linguistique énonciative et pragmatique partagent la

⁴⁸ Leçon du 26 novembre 1948.

⁴⁹ Leçon du 17 juin 1949.

même conception de l'énonciation en tant qu'acte à l'aide duquel l'individu s'inscrit, prend position et éventuellement contribue à modifier, un contexte situationnel et/ou social donné. Nous allons voir comment cette articulation énonciation-pragmatisme a été approfondie en France et dans les travaux de certains chercheurs en énonciation (Ducrot et Anscombre, Récanati, le courant praxématique).

Parallèlement aux recherches européennes, les notions de texte et discours sont également abordées par le chercheur étasunien Zellig Harris. Focalisés principalement sur des questions méthodologiques, les travaux de Harris visent à définir et montrer les champs d'application de la méthode distributionnelle. Cette méthode consiste, dans un premier temps, en un repérage des occurrences et des cooccurrences dans un énoncé. Elle est ensuite appliquée par Harris ([1952] 1969) aux « *énoncés suivis* » (définis tantôt comme textes et tantôt comme discours dans son article *Discourse analysis* de 1952)⁵⁰. Même si, une réflexion autour des notions et des spécificités des textes et des discours n'est pas entamée, l'article de Harris se rapproche de la perspective et des recherches européennes. En définissant « *l'énoncé suivi* », Harris se focalise sur deux points (1969 [1952] : 10-11) : la notion d'énoncé suivi comme énoncé qui dépasse la phrase (ce qui apparente sa définition à celle du texte) et son appartenance culturelle, comprise comme les implications et le contexte social et psychologique (autrement dit : le discours). Cette inclusion des paramètres proprement psycho-sociologiques et contextuels dans l'analyse rapproche non seulement la pensée de Zellig Harris des courants européens, mais marque également la différence entre sa perspective de recherche et celle de son maître Leonard Bloomfield (1933) qui était largement influencé par le behaviourisme américain.

Ce fond théorique hétérogène amène à son tour à plusieurs reprises et approfondissements de la notion d'énonciation, suivant différentes approches théoriques.

⁵⁰ Harris (1969 [1952]: 8) établit une équivalence entre l' « énoncé suivi » et le discours (« *cet article présente une méthode d'analyse de l'énoncé suivi (écrit ou oral) que nous appelons discours* ») mais il souligne par la suite que cette méthode ne peut s'appliquer qu'à l'intérieur d'un seul texte à la fois (« l'analyse de l'occurrence des éléments dans le texte n'est faite qu'en fonction de ce texte particulier, c'est-à-dire en fonction des autres éléments de ce même texte et non en fonction de ce qui existe ailleurs dans la langue »). Par la suite, les termes discours et texte sont alternés tout au long de l'article, sans qu'une définition ultérieure soit fournie. En guise d'exemple: « *On peut déterminer des schèmes définis pour des textes donnés, pour des individus, des styles ou des thèmes donnés. Dans certains cas on peut tirer des conclusions formelles des schèmes spécifiques de distribution des morphèmes dans un texte. Et il est souvent possible de mettre en évidence des différences de structure régulières entre les discours tenus par des personnes différentes ou dans des styles ou sur des thèmes différents* » (1969 [1952] : 9).

2.2.3 LES DÉVELOPPEMENTS DES RECHERCHES SUR L'ÉNONCIATION

Dans les pages qui suivent, nous abordons la notion d'énonciation en linguistique selon un axe théorique. Par conséquent, nous avons interrogé cette notion afin de discerner les présupposés théoriques propres à sa constitution.

La définition du dispositif énonciatif ainsi que de ces sources historiques nous a permis d'établir un premier constat sur la nature de la notion d'énonciation : elle ne relève pas d'une conception de la linguistique en tant que système clos et autonome, mais elle intègre des paramètres extralinguistiques, liés à l'ancrage subjectif et situé de l'énonciation.

Par conséquent, les développements concernant l'étude de l'énonciation ont intégré davantage des notions provenant d'autres champs disciplinaires des sciences humaines et sociales. Cette intégration concerne prioritairement trois champs qui étudient les notions de subjectivité et de contexte : les sciences humaines et sociales (sociologie, anthropologie, ethnologie, psychologie), la pragmatique (conçu comme approche philosophique autant que linguistique) et les sciences et les approches cognitives (le rapport homme-monde et les modes d'appréhension de la réalité). Ces trois domaines scientifiques sont entre eux entrelacés au moment de la définition et de l'étude des phénomènes énonciatifs.

Par conséquent, la division que nous proposons ci-dessous (1. articulation énonciation-sciences humaines et sociales ; 2. articulation énonciation-pragmatique ; 3. articulation énonciation-sciences et approches cognitives) sert pour la présentation des domaines de recherches, mais elle ne reflète pas l'absence totale des notions dérivées d'un des trois champs concerné dans chacune des trois articulations. La tripartition est ainsi fondée sur une certaine prépondérance d'un de ces domaines par rapport aux autres, prépondérance qui n'empêche par pour autant l'échange et la croisée des champs disciplinaires dans le processus de définition du concept d'énonciation. Par exemple, les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni s'appuient sur les recherches en anthropologie de Malinowski aussi bien que sur l'approche pragmatique. De la même manière, l'approche praxématique interroge les sciences cognitives (par exemple, les études sur la nomination comme expression de relation entre l'individu et le monde extérieur) ainsi que la pragmatique (la notion d'actualisation comme acte qui affirme l'existence d'un objet au travers du langage).

2.2.3.1 L'articulation énonciation-sciences humaines et sociales

Les sciences humaines et sociales, plus spécifiquement sociologie, anthropologie, ethnologie et psychologie, occupent une place importante dans la réflexion sur l'énonciation. L'approche et la prise en compte des paramètres issus des sciences humaines et sociales en relation avec la notion d'énonciation sont particulièrement présentes dans les travaux de plusieurs linguistes parmi lesquels nous citons Dominique Maingueneau (sociologie), Catherine Kerbrat-Orecchioni (anthropologie) et Jacqueline Authier-Revuz (psychanalyse). Pour certains chercheurs, comme par exemple Dominique Maingueneau (1991, 2014, 2015), l'articulation entre les faits énonciatifs et le contexte social où les énoncés sont produits est également à l'origine de la définition du discours.

En France, l'introduction de la notion de discours et de l'approche discursive des faits linguistiques est due à la définition de différentes conceptualisations philosophiques et sociologiques : celle d'idéologie (Louis Althusser), celle de l'importance du langage pour le dévoilement de l'inconscient (Jacques Lacan) et celle de formation discursive (Michel Foucault et Michel Pêcheux). Les travaux de différents chercheurs anglo-saxons (Harold Garfinkel, George Herbert Mead, Erwin Goffman) sont par la suite intégrés dans les présupposés théoriques, ils contribuent à la définition d'interaction, qui est à son tour contributive de celle de discours.

L'idéologie, telle qu'Althusser la présente, est la dimension interprétative de la réalité, subjacente et inconsciente, aux propos tenus par un sujet. Elle rend ainsi compte du rapport déformé entre les « faits réels » et la conscience de l'individu. Cette idéologie sous-tendue se manifeste par certains traits de langage dans le discours. Pour Althusser, toute manifestation du discours, quoique crue et perçue comme un acte émanant d'une conscience individuelle, révèle en réalité un positionnement idéologique précis (politique, religieux, juridique, moral) qui structure l'individu en sujet, avant même d'orienter son discours (1976 : 104).

L'accent psychanalytique donné par le caractère inconscient de l'idéologie à l'œuvre dans les propos personnels est dû à l'influence des travaux de Jacques Lacan (1957) dans la pensée d'Althusser. Partisan d'un retour à la théorie freudienne, Lacan souligne en effet l'existence d'une illusion d'autonomie de la conscience. Cette illusion rend, d'après Althusser, légitime l'existence d'une idéologie sous-jacente et cachée aux propos de l'individu. Michel Foucault et Michel Pêcheux se focalisent davantage sur l'aspect linguistique et mettent en avant l'aspect discursif des notions de groupes sociaux. La

réflexion de Foucault s'articule autour des notions de formations discursives (1969) et de dispositifs discursifs (1966). Quoiqu'il ne fournisse pas d'outils pour l'analyse, Foucault envisage l'organisation des connaissances et des idées dans l'époque présente comme un réseau de formations discursives qui structure l'espace social au travers du regroupement de tous les énoncés issus de différentes périodes historiques autour d'un même sujet. L'existence historique, l'*a priori* historique (2008 [1969] : 174) dans la terminologie de Foucault, devient ainsi « *la condition de réalité* » pour les énoncés⁵¹.

Contrairement à Althusser, qui se focalise sur le discours politique, Foucault s'intéresse plutôt sur les discours scientifiques, comme l'économie, la médecine et la grammaire (2008 [1969] : 48).

Dans la même optique que Foucault, mais en s'inspirant davantage de la philosophie althusserienne, Michel Pêcheux articule plus explicitement les liens entre idéologie et formations discursives, ces dernières définies comme des groupes sociaux qui se forment, se reconnaissent, s'associent ou s'opposent selon un certain type de discours. Ce type de discours est simultanément le symptôme de l'existence d'une formation sociale et idéologique et l'une des composantes qui contribuent à la création de la formation en question (Pêcheux *et al* : 1971 : 102-103). L'existence des formations discursives est ainsi reliée à celle des formations idéologiques qui influencent le contenu et l'expression des discours des individus, à leur insu. Étant pris dans un réseau de relations sociales, chaque discours individuel fait ainsi partie d'un interdiscours où les propos se croisent, se répondent et /ou s'opposent. Cet interdiscours est également l'origine, méconnue des individus, de tout propos tenu par les subjectivités. Il est par conséquent le moyen d'expression de l'idéologie, qui fait que « *ça parle [...] avant, ailleurs et indépendamment* » (1975 : 147). Cette approche, reliant langue et sciences sociales, est à l'origine de plusieurs concepts qui élargissent la perspective de l'énonciation en la structurant en analyse du discours, socialement et historiquement ancrée.

Les travaux successifs qui se situent dans ce sillage conçoivent les productions linguistiques comme étroitement liées à leurs conditions sociales de production, c'est-à-

⁵¹ Dans *Les mots et les choses* (1966), Foucault se focalise sur les paramètres de légitimité d'un énoncé en les mettant en relation avec le contexte historique. La légitimation d'un énoncé à l'intérieur d'une formation discursive dépend de l'*épistémé* de l'époque historique, c'est-à-dire l'ensemble des convictions tenues pour vraies dans une certaine période de l'histoire de l'humanité. L'*épistème* étant sujette au changement au fil de l'histoire, la validité de certains énoncés varie également selon les époques. Il s'ensuit que l'histoire des savoirs doit être appréhendée comme discontinue. Cette notion d'*épistémé*, présentée dans un premier temps comme une notion très générale intéressant tous les champs du savoir, est ensuite revue par Foucault qui la tient pour pertinente uniquement pour les conditions de scientificité d'un énoncé. Elle est ensuite délaissée à la faveur d'autres formulations. Pour cette raison nous préférons à cette notion celle de formation discursive.

dire des institutions qui gèrent et contraignent l'énonciation en termes de contenu et de forme (Maingueneau, 1993 : 6) et qui sont également à l'origine des formations discursives⁵². Cette influence des institutions implique que locuteur (par exemple : un ministre, un candidat, un écrivain) et allocataire (un militant, un électeur ou un lecteur) ne s'inscrivent dans la situation de communication pas seulement en tant qu'individus, mais également, et surtout, en remplissant un rôle précis selon l'institution qui règle la communication (Maingueneau, 1993 : 7). Néanmoins, cette conception par positionnement de l'activité énonciative ne limite pas la multiplication des sujets-locuteurs, ni celle des échanges et des relations entre formations discursives différentes⁵³. Ces positionnements peuvent en effet être regroupés de manières différentes : selon les domaines de la vie sociale concernés et selon les formes et les dispositifs de communication choisis. Ainsi, les types de discours (Maingueneau, 2014 : 64 et 2009 : 23) regroupent les macrodomaines de la vie sociale (politique, économique, juridique, littéraire-artistique) qui forment un univers de discours (Maingueneau, 2009 : 23). À l'intérieur de chaque type de discours, l'ensemble des énoncés émanant d'un positionnement spécifique forme un champ discursif (Maingueneau, 1984 : 27 ; 2009 : 23 et 2014 : 66) qui entre en confrontation avec d'autres champs plus ou moins semblables ou opposés (par exemple pour le discours politique, les champs discursifs seront formés des différents partis politiques)⁵⁴. Chaque champ se définit et se redéfinit ainsi par rapport aux autres champs à l'intérieur d'un même type de discours. De la même manière, des sous-positionnements spécifiques peuvent être présents à l'intérieur d'un même champ. Selon l'évolution de l'identité énonciative du champ, certains de ces sous-positionnements internes sont qualifiés de centraux ou dominants par

⁵² Les formations discursives peuvent par ailleurs être classées selon les différents critères employés pour rassembler ses manifestations énonciatives (Maingueneau, 2014: 84-92) : les formations d'identité, déterminées selon l'appartenance à une certaine idéologie ou mentalité d'un positionnement discursif, selon un thème qui regroupe différents positionnements discursifs. Les thèmes peuvent être ultérieurement divisés en entités, scénarios (l'association entre une activité et un actant sur une durée déterminée), propriétés, événements et nœud (les questions et les problèmes qui font débat au sein d'une société).

⁵³ La conception des formations discursives comme des unités statiques et figées a d'ailleurs été critiquée car elle présente deux problèmes majeurs, l'un théorique et l'autre méthodologique. J.-J. Courtine et J.-M. Marandin (1981: 24) pointent un danger important de l'analyse de discours à forte composante sociologique : le risque de réduction à l'identique, c'est-à-dire que, de tout corpus étudié, ne seraient dégagés et retenus que les traits linguistiques qui permettent d'inscrire les énoncés du corpus dans la formation discursive étudiée. Ce processus comme les différences entre corpus et entre énonciations, alors que toute formation discursive est « *hétérogène à elle-même* », en vertu de la pluralité des locuteurs et du caractère évolutif des formations discursives qui redéfinit continuellement les frontières de la formation.

⁵⁴ La notion de champ de discours est reprise par Maingueneau de la notion de champ théorisée en sociologie par Pierre Bourdieu (1979, 1984). Les champs de Bourdieu sont des espaces sociaux où se regroupent les individus possédant les mêmes intérêts spécifiques et une expertise précise qui leur permet de se reconnaître les uns les autres comme appartenant au champ et de se différencier par la suite d'autres instances sociales.

rapport à d'autres, périphériques ou dominés (Maingueneau, 2014 : 66). L'ensemble ainsi classé des positionnements et des identités discursives possibles s'exprime au travers des genres discursifs qui représentent les formes et les dispositifs établis et définis sociohistoriquement pour l'expression des types de discours (Maingueneau, 2014 : 64). Dans la plupart des cas, aux genres discursifs s'associent des lieux d'activité, autrement dit des endroits physiques où l'expression d'un positionnement discursif et le recours à un genre discursif donné sont institutionnalisés (par ex. une préfecture, une salle de cours, le Sénat).

Enfin, chaque type et/ou genre de discours s'inscrit dans le réseau de l'interdiscours : il en ressort que des traces d'un discours peuvent être repérées dans d'autres discours (Maingueneau, 2014 : 22, 81). Cette circulation des discours ou des fragments de certains discours est considérée comme la preuve de la nature sociale des formations discursives. Cependant, ce réseau de références interdiscursives permet non seulement d'établir des liens de proximité et d'affinité entre différentes productions discursives, mais également d'appréhender l'énoncé en tant qu'archive (Maingueneau, 1993 : 9-10), c'est-à-dire comme lieu d'inscription et de rassemblement de tous les énoncés appartenant à un même positionnement discursif. L'archive gère également la légitimation de l'énoncé, car elle l'autorise à se (re) produire et s'inscrire au sein d'un certain « régime de l'énonciation » (1993 :10). L'archive est par conséquent le concept qui permet de définir l'identité discursive des énoncés au travers d'un double mouvement social et linguistique ; de rassemblement et de légitimation (Maingueneau, 1993 : 10).

De la même manière, certains types de discours, comme par exemple le discours philosophique (Maingueneau, 2015), occupent une place particulière dans la vie d'une société et vis-à-vis d'autres types de discours. Ces types particuliers de discours se caractérisent par le fait d'héberger en eux les fondations et les valeurs de la société en question. Pour cette raison ils sont appelés « discours constituants » (Maingueneau et Cossutta, 1995). Ils tirent d'eux-mêmes, et de la source légitimante qui les gère, leur autorité et, en même temps, ils deviennent l'autorité de référence pour d'autres types de discours⁵⁵. La notion d'archive, telle qu'elle a été posée plus haut, est ainsi fondamentale

⁵⁵ D'après Maingueneau et Cossutta, on peut considérer comme constituants les discours philosophique, littéraire, scientifique, religieux et juridique. Ces types de discours ont en commun la nature autonome de leur autorité. En revanche, les autres types de discours, par exemple celui de la presse, tirent leur légitimité des discours constituants mentionnés plus haut (1995: 112-113).

pour la définition de ces types de discours, car les discours constituants président à une double opération de création et transmission des valeurs d'une société⁵⁶.

Nous avons vu que l'influence althusserienne sur l'analyse du discours encadre le discours individuel dans un interdiscours plus large, dont la matrice sociale et idéologique se manifeste de manière inconsciente dans les propos du locuteur. Cependant, comme le montrent les travaux de Jacqueline Authier-Revuz sur les marqueurs de reformulation, les rapports entre conscient subjectif et inconscient idéologique sont plus complexes et ne procèdent pas de manière unidirectionnelle de l'inconscient au conscient. L'analyse des marqueurs de reformulation démontre que la subjectivité, bien que prise dans le filet de l'inconscient collectif et des formations socio-discursives, est susceptible d'émerger pour revenir sur son propre acte de parole et sur son contenu. Ci-faisant, la subjectivité non seulement s'inscrit dans son énonciation, mais manifeste également son attitude réflexive par rapport aux faits du langage et au contenu qu'elle vient d'énoncer. Cette réflexivité témoigne de la capacité critique du locuteur et donc de la présence d'une conscience qui gère sciemment la communication (Authier-Revuz, 1984 : 110).

En guise de conclusion de cette revue de questions sur les rapports entre sciences humaines et sociales et énonciation, il convient de signaler une autre approche qui articule énonciation et recherches anthropo-ethnographiques. Ce genre d'étude s'applique à l'analyse des interactions verbales (Kerbrat-Orecchioni), plus spécifiquement de certains termes d'adresse et de formules de politesse (salutation, remerciement, excuses) qui varient selon les cultures d'appartenance⁵⁷. À ce propos, Kerbrat-Orecchioni se focalise surtout sur l'analyse conversationnelle. Son approche, fortement marquée par la théorie pragmatique que nous traiterons dans le paragraphe suivant, possède néanmoins une composante théorique importante fondée sur les recherches anthropologiques et ethnologiques. Les travaux de Kerbrat-Orecchioni se basent en effet sur les recherches de Bronislaw Kasper Malinowski (1922) et de Erving Goffman (1967) sur l'interaction symbolique et la préservation de la « face » des participants à un échange communicatif. Kerbrat-Orecchioni relève comment l'analyse de la conversation et de l'interaction verbale ne touche pas seulement à l'acte de parole mais également à la notion anthropologique du

⁵⁶ Ainsi conçue, l'archive s'éloigne de sa signification dans la langue courante pour se rapprocher de son étymologique grecque, celle de *l'archéion*. En termes énonciatifs, « L'archéion associe ainsi intimement le travail de fondation dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un corps d'énonciateurs consacrés et une élaboration de la mémoire » (Maingueneau et Cossuta, 1995 : 113).

⁵⁷ À ce propos, nous rappelons les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur les formules de politesse et les rituels qui leur sont associés dans chaque société (2005 : 281-309), ainsi que sur la variation culturelle (2005 : 310).

rituel, qui préside à la structuration de ces échanges. Les rituels sont en effet conçus comme des actions stéréotypées avec fonction relationnelle (Kerbrat-Orecchioni, 2005 : 280 : 309 ; 2008 [2001] : 110), dont le but est de régler l'équilibre et l'harmonie des relations sociales (Kerbrat-Orecchioni, 2008 : 142-143).

L'approche à la fois anthropologique et pragmatique de l'analyse conversationnelle nous amène à traiter une autre articulation possible de l'énonciation, celle avec le pragmatisme.

2.2.3.2 L'articulation énonciation-pragmatique

Avant de se pencher sur le rapport entre énonciation et pragmatique, il est nécessaire de préciser ce que nous entendons par pragmatique, vu l'importance que cette notion recouvre dans la recherche linguistique et philosophique.

En sciences du langage, on désigne par le terme de « pragmatique » une approche de l'étude du langage centrée sur le couple heuristique d'intention/action. En d'autres termes, pour le courant pragmatique le sens d'un énoncé est produit par l'intention du locuteur qui atteste l'existence d'un contexte (matériel ou social) et cherche simultanément à agir sur ce contexte au travers de l'expression verbale.

Cependant, ces notions d'intention et d'action/interaction avec un contexte n'ont pas été forgées dans un premier temps par et pour la recherche linguistique. En effet, l'approche pragmatique prend ses repères et ses origines dans la philosophie analytique anglo-saxonne. C'est dans ce courant que s'inscrivent premièrement les travaux de John Langshaw Austin, John Strawson et Paul Grice, qui ont par la suite influencé la recherche linguistique⁵⁸. Dans les pages qui suivent nous allons présenter brièvement ce courant, dégager les postulats qui ont été repris par la réflexion pragmatico-linguistique, et enfin nous focaliser de manière plus précise sur le rapport entre pragmatique et linguistique énonciative. Par la suite, nous présenterons les deux applications principales de l'approche pragmatique en linguistique énonciative.

⁵⁸ Parmi les autres chercheurs qui partagent cette même approche analytique on peut rappeler Alfred Ayer, Gilbert Ryle, John Wisdom et Peter Strawson.

2.2.3.2.1 L'arrière-fond philosophique : la philosophie analytique⁵⁹

Les philosophes analytiques considèrent en effet le langage comme l'outil fondamental pour l'appréhension de la réalité et de l'esprit humain. Même si, à l'intérieur de ce courant, les sujets des recherches se différencient considérablement, les philosophes qui s'y inscrivent partagent globalement des présupposés théoriques et une approche méthodologique communs. Les présupposés théoriques s'inspirent à la fois de la réflexion de Gottlob Frege (1971) et de Bertrand Russell (1969, 1980) sur logique, arithmétique et sens et des derniers travaux de Ludwig Wittgenstein sur logique, sens et échange social. De ces références, le courant analytique en tire une position médiane par rapport à l'idéalisme et au naturalisme strict, en discutant les relations entre mentalisme (les catégories de l'esprit) et empirisme (la reconnaissance de la réalité extérieure à l'être humain et son interaction avec l'esprit). Frege et Russell réfléchissent sur l'existence de principes logiques innés de l'esprit humain et sur les conditions de vérité, de présupposition et d'assertion en rapport avec le référent d'un énoncé⁶⁰. Sous un autre angle, les derniers travaux de Wittgenstein envisagent le sens comme étant le produit de l'emploi de la langue dans l'échange social (2004 [1953] : 32-33). La connaissance n'est donc pas le résultat ni d'une projection de l'esprit humain sur la réalité extérieure, ni une modification d'un esprit/*tabula rasa* vis-à-vis des données extérieures. La définition du réel jaillit ainsi de l'interaction d'un esprit avec l'expérience sensible. D'un point de vue linguistique, cette solution à mi-chemin entre les structures de l'esprit et l'existence effective de l'objet permet de définir si et comment un énoncé à propos de la réalité est vrai. À partir de ce présupposé commun, les réponses fournies par les philosophes analytiques varient et se focalisent sur des aspects différents du rapport entre l'expression verbale et l'esprit et/ou le contexte matériel. En ce qui concerne la méthodologie, la philosophie analytique aborde les faits de langue de manière atomisée, sans s'essayer à une synthèse systémique et omnicompréhensive des données.

⁵⁹ Pour un aperçu des notions-clés de la philosophie analytique nous avons consulté les dictionnaires suivants : *Dictionnaires des concepts philosophiques* (ss la dir. De M. Blay, 2006); *Dictionnaire de philosophie* (ss. La dir. de J.-P. Zarader, 2014), *Dictionnaire de philosophie* (ss la dir. de N. Baraquin, A Baudart, J. Dugué, J. Lafitte, F. Ribes, J. Wilfert, édition revue et augmentée, 2011).

⁶⁰ Ces concepts seront traités dans le détail dans le paragraphe concernant la notion de contexte.

2.2.3.2 Travaux et notions hérités en linguistique

À l'intérieur de ce courant, l'attention des linguistes a été particulièrement retenue par les théories d'Austin (que nous avons brièvement présentées plus haut), la réflexion de Peter Frederick Strawson (1950) et par les travaux sur l'interaction et l'intention de Paul Grice (1975). Globalement, les travaux de ces trois chercheurs définissent l'existence de trois postulats qui régissent la communication humaine : le principe d'existence, le principe de vérité et la maxime de la coopération. Le principe d'existence implique que toute composante verbale énoncée est considérée comme réellement existante par le locuteur. Le principe de vérité postule qu'on croit à la véridicité de ce qu'on énonce (Strawson, 1950). La maxime de la coopération (Grice, 1975) reprend et développe ces deux principes par rapport à l'échange communicationnel. Cette maxime présuppose que locuteur et interlocuteur coopèrent dans la production et la réception du sens⁶¹. Elle se recoupe en quatre sous-maximes (quantité, qualité, mode, relation) qui visent à structurer le message selon des critères de quantité satisfaisante (pas trop résumé, pas trop détaillé) de l'information fournie (quantité), de véridicité (qualité), de pertinence avec la réalité et la situation de communication (relation) et d'adéquation et coopération avec l'interlocuteur (mode).

Étant conçues à partir d'un fond théorique composite, l'action et la parole se présentent comme les produits de la reconnaissance de l'existence du monde extérieur d'un côté, et de l'activité de l'esprit humain de l'autre. L'approche pragmatique en sciences du langage est ainsi centrée sur l'articulation entre ces composantes : action, parole, esprit et monde extérieur.

2.2.3.3 Pragmatique et énonciation

L'approche pragmatique permet en effet d'approfondir davantage la mise en relation action-énonciation, établie par Benveniste⁶², grâce à la réflexion sur le rapport entre l'activité verbale, ses interactions et ses effets sur la réalité extralinguistique. Cette réflexion s'intègre à la théorisation sur l'énonciation suivant plusieurs axes de réflexion qui touchent essentiellement au rapport entre la langue, conçue comme système stable de signes

⁶¹ A ce propos, Récanati remarque également que l'application de la maxime de la coopération présuppose le respect de cette maxime de la part du locuteur et de l'interlocuteur (Récanati, 1988 : 179).

⁶² La notion d'énonciation en tant qu'activité est également reprise par Anscombe et Ducrot (1983:16).

associant un signifiant à un signifié, et la parole, autrement dit l'emploi et l'actualisation⁶³ de la langue dans un contexte donné. Cette notion d'actualisation rapproche non seulement la notion d'énonciation et celle d'acte (actualiser un énoncé équivaut à accomplir un acte d'énonciation), mais également celle d'énonciation et parole. En intégrant le régime énonciatif, la langue n'est plus un système de sens abstrait, mais se charge également des significations impliquées dans le contexte socioculturel, spatio-temporel et psychologique de l'acte d'énonciation : elle devient parole.

Cette prise en compte du contexte implique également une volonté d'action/interaction avec les données contextuelles. Comme Searle le remarque (1982 : 41) à propos de la tripartition austinienne locutoire/illocutoire/perlocutoire, l'action sur le monde est orientée suivant deux axes : l'un d'ajustement des mots au monde (par exemple, dans le cas des assertions qui atteste de l'existence d'un certain état des choses) et l'autre d'ajustement du monde aux mots (par exemple les promesses et les demandes). Il s'ensuit que la signification d'un énoncé n'est pas seulement le résultat de la somme des significations des mots, mais elle prend également en compte la visée pragmatique de l'énoncé. Par conséquent, la pragmatique n'est pas une étape successive et externe à la sémantique de l'énoncé, mais l'une des composantes principales (Anscombe et Ducrot, 1983 : 18).

Cette dynamique de l'ajustement entre l'énonciation et la réalité peut être appréhendée suivant deux différents axes : la réflexion sur le décalage entre dire et montrer dans toute expression verbale (Récanati) et la fondation argumentative de la langue (Anscombe et Ducrot, 1983). Un troisième axe mobilisant des notions pragmatiques est représenté par la praxématique. Ce courant sera présenté dans la partie suivante consacrée à l'interaction entre énonciation et sciences cognitives, compte tenu du fond cognitif qui sous-tend les notions de praxème et d'actualisation. En soulignant l'interaction entre langage et réalité par la médiation de l'esprit humain, l'approche praxématique marque en effet la transition entre la perspective pragmatique de l'énonciation et celle cognitive.

2.2.3.2.3.1 Dire et montrer

La définition de dire et montrer, compris comme les deux paramètres qui permettent de dégager le sens d'un énoncé, passe par la reconnaissance de deux postulats fonciers et réciproques sur l'énonciation en tant qu'action : l'intention et l'effet pragmatique. Reprises

⁶³ Nous approfondirons cette notion dans la partie consacrée à la praxématique dans le paragraphe suivant.

par François Récanati (1988) et précédemment travaillées par John Langshaw Austin (1975 [1955]) et John Searle (1982), ces deux notions relèvent de la force illocutionnaire et perlocutionnaire que chaque énoncé possède de manière plus ou moins avérée⁶⁴. D'après Récanati (1988 : 153), cette dynamique intention-effet forme le trait d'union entre énonciation et action : elle montre comment l'énonciation n'appartient pas exclusivement à un domaine abstrait du sens, mais également à celui de l'action. De plus, l'intentionnalité de l'acte de parole repose sur les trois postulats fonciers de l'approche pragmatique, présentés plus haut : le principe d'existence, celui de vérité et la maxime de la coopération. L'intention pragmatique se résume dans la volonté d'action sur la réalité (soit-elle attestation ou modification d'un état des choses) que l'énoncé héberge. L'effet pragmatique en est l'aspect complémentaire : c'est l'effet produit par le locuteur qui agit pour modifier la réalité ou changer la disposition mentale de son interlocuteur. Ainsi, pour qu'un acte de langage soit accompli, il est nécessaire qu'à l'intention pragmatique corresponde un effet pragmatique.

La prise en compte de la dimension illocutionnaire de l'intention et de celle performative de l'effet permet d'approcher l'énonciation en tant qu'activité qui se manifeste au travers des énoncés. Dans cette optique, les énoncés sont conçus comme des *token*, c'est-à-dire des occurrences précises et ponctuelles en termes spatio-temporels relevant de l'activité énonciative qui préside à la production des faits de langue (Récanati, 1988 : 150-171).

Cette relation entre énonciation et énoncé comporte deux types de réflexion : l'une sur la différence entre le contenu d'un énoncé et son acte d'énonciation et l'autre sur les modes de manifestation de l'énonciation dans l'énoncé.

Contenu et acte d'énonciation forment en effet les deux composantes de l'expression d'un énoncé (Récanati, 1988 : 136), toutes deux indispensables pour en construire la sémantique. Le contenu correspond à l'information, au propos sur la réalité, l'acte d'énonciation concerne l'attitude que le locuteur adopte vis-à-vis du contenu informationnel exprimé : affirmation, promesse, ordre, *etc* (Récanati, 1988 : 133). La présence de ces deux composantes permet de dégager deux plans d'appréhension d'un énoncé (Récanati, 1988 : 137) : le plan du dit (celui du contenu) et le plan du montré (celui de l'énonciation), qui inclut, de manière plus ou moins explicite, l'ancrage spatio-temporel

⁶⁴ Pour Austin (1975 [1955] : 32) tout énoncé est performatif, et donc conçu et capable d'opérer une transformation sur la réalité. Cependant, cet aspect performatif se manifeste de manière différente. Certains énoncés sont des performatifs primaires, ceux qui affichent manifestement leur caractère performatif comme les interrogations et les ordres, alors que d'autres sont des performatifs dérivés, dont le caractère performatif ne se manifeste pas dans la structure sémantico-syntaxique de l'énoncé. Les affirmations appartiennent à cette catégorie.

et les implications qui dérivent de l'activité énonciative accomplie dans un contexte donné, par exemple les relations au contexte, à l'allocutaire, etc (Récanati, 1988 :27 ; Grice, 1975 : 44⁶⁵). Ainsi, chaque énoncé non seulement communique quelque chose (le dit), mais il montre également ses paramètres énonciatifs contextuels (le montré)⁶⁶. Reprenant la distinction établie par Peirce (1978 [1931-1960] : 116-117), Récanati (1988 : 150-171) considère que chaque énoncé est simultanément un type (un contenu informationnel, dont on a fait abstraction des coordonnées énonciatives spatio-temporelles et qui, par conséquent, peut être répété dans différents contextes et par différents locuteurs sans altération du contenu informationnel) et un *token*, l'occurrence de l'énonciation, ancrée dans un contexte précis et assumée par un locuteur. Cette double vision de l'énoncé en tant que type/*token* permet de fonder heuristiquement l'inscription de l'activité énonciative dans l'énoncé, en identifiant cette activité comme composante spécifique du sens : comme le montre Récanati, l'ancrage énonciatif d'un énoncé contribue à la détermination de sa valeur de vérité, grâce à l'application des maximes de Grice et des principes d'existence et de vérité (par exemple : la possibilité de vérifier l'existence d'un objet devient condition nécessaire pour statuer sur la véridicité des énoncés concernant l'objet en question). Les paramètres de l'énonciation émergent ainsi au sein d'un énoncé *token* : ils sont, selon la terminologie employée par Récanati (1988 : 164-165), réfléchis dans l'énoncé/*token*, qui devient à son tour *token*/réflexif⁶⁷.

La *token*/réflexivité des énoncés est, par ailleurs, possible grâce au caractère performatif propre à chaque énoncé (Récanati, 1988 : 164-165 ; 193) : visant à produire un effet sur la réalité, chaque énoncé possède une composante performative, qui préside à l'apparition dans l'énoncé de certaines traces de la réalité sur laquelle le locuteur veut agir. Cependant, ces traits énonciatifs-performatifs se manifestent selon différents degrés d'évidence, selon qu'ils réfléchissent les présupposés logiques et les maximes de Grice ou la force illocutionnaire. Les composantes qui inscrivent l'énoncé dans sa situation de communication (pronoms personnels, temps verbaux) possèdent une valence pragmatique dès lorsqu', instanciant le locuteur et les coordonnées spatio-temporelles, elles satisfont

⁶⁵ Grice distingue les maximes en conventionnelles (les sous-maximes de la coopération) et non-conventionnelles (celles sociales, esthétiques et morales). (Grice, 1975 : 45)

⁶⁶ Les notions du dit et du montré recouvrent le couple *re/dictum* de Bailly.

⁶⁷ Les énoncés *token*-réflexifs sont par conséquent des énoncés où la maxime de la coopération et les quatre sous-maximes sont pleinement respectées. À côté de ce genre d'énoncés, Grice a identifié d'autres énoncés où les maximes n'étaient pas respectées de manière intentionnelle, afin de produire des implications communicatives particulières ou afin d'éviter des télescopages entre maximes, quand le locuteur est dans l'impossibilité de respecter l'une de ces maximes (Grice, 1975 : 50-56). Enfin, il a également repéré des énoncés où le principe de la coopération n'est pas respecté (Grice, 1975 : 57-58).

aux présupposés d'existence et de vérité : dans une logique de coopération gricienne, leur énonciation présuppose leur existence et la vérité de ce qui est affirmé. De leur côté, des tournures particulières (par ex. « *je pense que* », « *je crois que* », « *c'est un ordre* », les interrogations⁶⁸) et les spécificités de l'énonciation orale (toute modification du débit, longueur et hauteur des phonèmes, durée des pauses) contribuent à montrer de manière explicite la force illocutionnaire de l'énoncé, telle qu'elle est conçue par le locuteur.

La réflexion autour des concepts de dire et montrer permet ainsi d'éclaircir davantage les rapports entre énonciation et énoncé en fournissant deux raisons pour considérer la visée illocutionnaire comme une composante intégrante de la sémantique d'un énoncé et non comme un surplus ajouté à une expression : premièrement, la visée illocutionnaire ne peut pas être exprimée sans son actualisation dans l'énoncé ; deuxièmement, les marqueurs de l'énonciation sont présents dans l'énoncé. (Récanati, 1988 : 214).

2.2.3.2.3.2 L'argumentation dans la langue

Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot (1983) ont également interrogé la visée illocutionnaire de l'énonciation, en se focalisant sur les stratégies de présupposition et du sous-tendu. La visée illocutionnaire est expliquée en termes de visée argumentative, repérable dans la structure de la langue et sous-tendant tout acte d'énonciation. L'argumentation est ainsi l'activité intrinsèque à la langue et, par conséquent, tout acte de parole est également un acte d'argumentation. Cette approche implique que, dans tout contexte, le choix des énoncés est opéré suivant une orientation argumentative : le locuteur cherche à convaincre son interlocuteur de la validité de ces propos sur la réalité⁶⁹. L'introduction de cette composante argumentative permet ainsi de relier la pragmatique à la notion d'énonciation. L'argumentation présente en effet un volet pragmatique et un autre énonciatif. L'aspect pragmatique consiste en l'action de convaincre de son propre propos, autrement dit à manipuler les croyances du destinataire, alors que le volet énonciatif

⁶⁸ Récanati reprend et élargit ici la notion de verbes parenthétiques élaborée par J. O. Urmson (1952). D'après Urmson, les verbes parenthétiques sont identifiables à l'aide de la construction syntaxique qu'ils présentent à la première personne (*que* + phrase déclarative) et par leur mobilité à l'intérieur de la proposition. Si conjugués à la première personne, ils peuvent en effet être placés en tête de la proposition, au milieu, en tant qu'incise, ou à la fin (1952 : 481). Ces verbes sont censés exprimer l'attitude du locuteur envers son propos (1952 : 481-484).

⁶⁹ À partir de cette théorie de l'argumentation dans la langue, Ducrot a également développé la notion des échelles argumentatives (Ducrot, 1980) afin de classer les énoncés selon leur puissance argumentative par rapport à un premier énoncé donné. Cette théorie est à son tour à la base de la théorie des blocs sémantiques (Carel, 1992 ; Carel & Ducrot, 2005).

consiste en l'ancrage des propos qui sont choisis pour exprimer un positionnement de la part du locuteur, conformément à l'intention argumentative et au contexte d'énonciation (Ducrot, 1984 : 65-66).

Bien que le contexte soit l'un des paramètres à prendre en compte afin de calculer la visée argumentative d'un énoncé, cette visée n'est pas entièrement indépendante de la structure linguistique des énoncés sélectionnés. Autrement dit, la structure de chaque énoncé détermine les énoncés suivants possibles. D'après Ducrot, cette détermination est réalisée à l'aide d'un ensemble de lois du discours⁷⁰ qui règlent les enchaînements (Anscombe et Ducrot, 1983 : Ducrot, 1984 : 94-114) et d'une opération de centrage (Anscombe & Ducrot, 1983 : 103) qui répartit et lie les contenus du présupposé⁷¹ et du posé, en les présentant comme co-orientés selon une même visée argumentative. C'est dans la construction de cette dynamique présupposé – posé que s'articulent les relations entre le contexte d'énonciation et les structures de la langue. D'après la théorie pragmatico-énonciative de Ducrot, la sémantique du *posé*, c'est-à-dire ce qui est dit dans la phrase (au sens du *dire* proposé par Récanati) est complétée par des implications sémantiques et rhétoriques dont le locuteur n'assume pas manifestement la responsabilité (1984 :45) : le présupposé proprement dit et le sous-entendu. À partir de ce principe commun, des différences s'installent entre la nature et la manifestation du présupposé proprement dit (désormais « présupposé ») et celles du sous-entendu. Le présupposé instaure une relation de coextension dérivée alors que le sous-entendu se situe en aval du *posé*.

Le présupposé occupe une position intermédiaire entre l'amont et la réalisation de l'énoncé. Il instaure en effet un enchaînement (Ducrot, 1984 : 40) avec l'énoncé *posé* suivant parce qu'il pose la prémisse pour son énonciation. Simultanément, la structure sémantico-syntaxique de l'énoncé garde en elle la trace de ce présupposé : il s'ensuit que le présupposé est à la fois co-extensif de l'énoncé (parce qu'il est énoncé, posé et manifesté comme vrai en même temps que l'énoncé) et antérieur (d'où l'idée de dérivation), parce qu'il préfigure l'énonciation. Cette double caractéristique du présupposé comporte une visée pragmatique bien précise. Le présupposé, antécédent et coexistant à l'énoncé, est présenté comme nécessairement vrai. Par le recours à des structures sémantico-syntaxiques qui impliquent des présupposés, le locuteur présente le sens présupposé à son destinataire

⁷⁰ Loi d'informativité, loi d'exhaustivité, loi de litote, loi de négation, loi d'inversion argumentative, loi de faiblesse, loi d'abaissement.

⁷¹ A la manière de Ducrot, nous entendons dans un premier temps le présupposé au sens large: il s'agit de tout sens qui n'est pas exprimé explicitement dans un énoncé. Nous distinguerons ensuite entre présupposé et sous-entendu.

comme déjà vrai, accepté et partagé, alors qu'en réalité il essaie d'imposer la vérité présumée de manière unilatérale (1984 : 45).

En revanche, le sous-entendu est classé par Ducrot comme un effet rhétorico-énonciatif qui appartient à la sphère de compréhension du destinataire/allocutaire et qui n'est pas inscrit dans la sémantique de la langue. Idéalement, le sous-entendu se situe *a posteriori* par rapport à l'acte d'énonciation. Étant assumé par le destinataire/allocutaire, il comporte un certain désengagement de la part du locuteur. L'implication sous-entendue, demandant à être comprise par le destinataire/allocutaire, n'est pas dite dans l'énoncé et, par conséquent, n'est qu'une des conclusions possibles à dégager à partir de l'énoncé même (néanmoins, elle peut être la conclusion souhaitée et soutenue au niveau du montré par le locuteur). Le locuteur, n'assumant pas l'énonciation de cette conclusion (du moins explicitement), cède toute responsabilité à son destinataire qui tire la conclusion attendue en s'appuyant sur les données contextuelles, c'est-à-dire sur l'activité énonciative (Ducrot, 1984 : 24-25).

Ainsi, le présupposé est essentiellement mais non exclusivement (parce qu'il s'actualise dans des énoncés) un fait de langue, alors que le sous-entendu est un fait de parole qui dépend du contexte et de l'interaction entre locuteur et allocutaire (1984 : 30, 44).

La théorie de l'argumentation dans la langue, construite à partir des notions qui s'appuient non seulement sur la situation d'énonciation mais également sur les structures linguistiques manifestées dans les phrases, permet ainsi de relier approche structuraliste et étude de la sémantique : la visée argumentative est en effet considérée comme « *primitive* » et dépassant la seule analyse « *des valeurs informatives ou logiques* » (1983 : 58).

2.2.3.3 L'articulation énonciation-sciences et approches cognitives

L'articulation entre énonciation et cognition passe par une exclusion ou une atténuation de l'importance de la composante sociale (les faits et les interactions sociaux), et par un travail d'approfondissement des postulats (vérité, existence et maximes de Grice) propres à l'angle d'attaque pragmatique. Les postulats d'action/interaction sont également questionnés : ils ne sont plus considérés comme des notions tenues pour vraies (et donc pas vérifiées), sur la base de l'expérience et l'intuition de l'analyste. Les sciences cognitives questionnent davantage cette action/interaction sur/avec soi-même et avec le monde extérieur en termes de saisie et de connaissance. Elles convoquent, par conséquent, la pensée comme paramètre pour l'étude de l'énonciation. En France, cette articulation

énonciation-sciences cognitives prend ses repères à partir des travaux de Gustave Guillaume qui, comme nous l'avons vu plus haut, s'était intéressé au rôle de la pensée dans la production du discours. L'intérêt pour l'émergence de la pensée dans le langage est impliqué, de manière plus ou moins manifeste, dans différents concepts que Guillaume développe, tels que : la saisie, le temps opérationnel, l'actualisation (notion définie et travaillée en même temps que Bailly), le schéma bi-tensoriel et la psychomécanique. Dans l'élaboration de ces concepts, la notion de sujet, et, par conséquent, d'une activité énonciative, est présente, même si à différents niveaux et degrés d'importance. Les concepts de saisie, temps opérationnel et d'actualisation posent le sujet/locuteur en tant qu'être ontologique s'appropriant de la langue au travers de différentes opérations de mise en relation avec le monde extérieur. Ces opérations sont effectuées à l'aide de la pensée, conçue comme une activité de l'esprit préexistante et distincte du langage. Globalement, ces opérations permettent de passer, d'un état de puissance (la langue) à celui d'effet (le discours, en tant qu'acte accompli). Cependant, le développement successif de la théorie guillaumienne redimensionne et change le statut et la portée du sujet, au profit d'un recentrage sur le langage en tant qu'objet d'étude principal et d'une conséquente restriction des marges d'action du sujet. Un premier aperçu de cette restriction des marges d'action du sujet est repérable dans la structure bi-tensorielle singulier-universel que Guillaume conçoit comme étant à la base de la pensée saisissante et des degrés de saisie plus ou moins particularisants de l'actualisation. Cette première distinction singulier-universel pose les jalons pour un recentrage de la réflexion théorique sur le langage. Elle permet d'admettre en effet l'existence de différents niveaux de saisie (*in posse, in feri, in esse*), qui non seulement sont présents dans la langue, mais relèvent également des modalités de pensée propres aux êtres humains. Cette considération ouvre la voie pour l'élaboration du modèle psychomécanique qui décrit les opérations de la pensée réalisées dans la production des actes de langage. La psychomécanique du langage pose la pensée à l'orée de la production linguistique, production partagée à son tour entre puissance et effet, avec un intervalle temporel et opératif réduit entre les deux. Le focus sur ces opérations réduit la marge d'autonomie du sujet, étant donné que les opérations cognitives, conçues comme universalisantes, orientent la subjectivité dans son acte d'expression. Cependant, les travaux de Guillaume montrent qu'il était également opposé à une conception purement mentaliste de la pensée : il conçoit en effet la pensée comme intimement reliée à l'activité neuronale, même si sa réflexion à ce sujet n'a pas été approfondie. Ces nuances de niveau et d'importance du sujet et du langage forment un fond théorique composite, mêlant

biologie et cognition, paramètres humains singularisants et abstractions universalisantes. Cette hétérogénéité a amené les linguistes qui se revendiquent d'une approche guillaumienne à développer des pistes et des modèles de travail différents et variés, qui privilégient soit un centrage sur le langage, soit un centrage sur le sujet, soit un ancrage matérialiste, soit un dualisme langage/esprit. Plusieurs chercheurs ont saisi l'une de ces composantes en tant qu'angle d'attaque afin de bâtir leurs propres recherches reliant énonciation et cognition. En France, les travaux de Guillaume ont influencé les recherches de Bernard Pottier, Maurice Toussaint, Antoine Culioli et du groupe de recherche en praxématique de l'Université de Montpellier III.

2.2.3.3.1 Bernard Pottier

Bernard Pottier reprend le modèle psychomécanique de Guillaume, mais propose des ajustements qui permettent de poser la question de la conceptualisation, vue comme subjacente à l'énonciation. Pottier revoit d'abord la distinction, proposée par Guillaume, entre monde extérieur (extralinguistique) et monde intérieur (la langue). Ne la percevant pas comme une opposition nette, il complexifie ce schéma binaire en considérant qu'il n'existe qu'un seul univers référentiel, exprimable au travers du langage, et articulé sur deux niveaux (Pottier, 1992 : 18, 26, 61, 121) : celui externe (le monde perceptible ou imaginaire) et celui interne (les concepts). Cette spécification permet d'ailleurs de séparer langue et pensée, alors que la psychomécanique guillaumienne tend plutôt à une identification des deux objets. Pottier propose ainsi un parcours bidirectionnel qui va du monde référentiel à l'énonciation en passant par la pensée et la faculté de langage. Dans ce parcours se profilent deux interfaces principales : les opérations de conceptualisation qui permettent la saisie du monde référentiel par la pensée et la compétence de langage qui permet l'énonciation dans les différentes langues naturelles (Pottier, 1974 : 329).

Néanmoins, les travaux de Pottier possèdent une vocation généralisante, qui les éloigne à première vue de la notion d'énonciation. En adoptant une approche cognitive, Pottier se focalise principalement sur les rapports entre pensée et langage. Cependant, si d'un côté Pottier (1992 : 67-68) se focalise sur la noémique, c'est-à-dire le repérage des unités de sens universelles, indépendamment des langues ; de l'autre il articule sa recherche autour d'un paramètre temporel et dynamique qui prévoit une activité cognitive, et donc une expression située chronologiquement. En reprenant les notions de temps opératif et de structure bi-tensorielle, Pottier (1981 : 28-29) élabore un modèle de production du sens (le

trimorphe universel) anthropocentré : l'homme, ses perceptions, ses schèmes mentaux et ses actions sont à la source de la production du sens. Ce centrage sur l'être humain est réalisé dans une perspective temporelle qui prévoit l'existence d'un passé et d'un avenir par rapport au cadre expérientiel de l'être humain/ source : la cognition (antécédent), la situation (simultanée, présente) et l'intention (le déroulement à venir). La situation, qui correspond au présent, est le moment où se réalise la coïncidence entre monde référentiel, sujet et expression. Cette coïncidence correspond au *je, ici, maintenant* de Benveniste, c'est-à-dire à une situation d'énonciation. En travaillant sur la catégorie du temps, le modèle proposé par Pottier contribue ainsi à une mise en perspective cognitive et sémantique de l'énonciation.

2.2.3.3.2 Maurice Toussaint

Les travaux de Maurice Toussaint reprennent et développent le pôle antimentaliste de Guillaume sur l'origine de la pensée et du langage. Toussaint exclut toute origine idéaliste pour se focaliser sur une approche matérialiste, physiologique et neurologique de la faculté énonciative. Cette faculté est expliquée comme le résultat d'un transfert d'énergie entre les neurones. Le choix/saisie des mots plus spécifiques est ainsi le produit d'une dépense d'énergie majeure pour réaliser des spécifications plus précises (ex. le passage du masculin pluriel, qui peut être inclusif du masculin et féminin, au féminin pluriel). Cette base neurologique est considérée par Toussaint comme le substrat biologique de la notion du temps opératif, mesurable et irréversible, proposée par Guillaume. Pour expliquer cette base neurologique, Toussaint emprunte à la neuropsychologie la notion d'engrammation, la trace laissée dans le cerveau par une expérience passée, en l'adaptant à la langue : l'engrammation devient ainsi l'inscription dans le cerveau des structures linguistiques en tant que trace biologique laissée par l'expérience et l'interaction avec le monde extérieur, saisies sous formes de représentations (Toussaint, 1983 : 120). Cette origine biologique du langage est néanmoins revendiquée en tant qu'axiome, c'est-à-dire en tant que principe tenu pur vrai a priori et non-vérifiable, parce que la vérification de son bien-fondé se situe en dehors des compétences du linguiste. Étant simultanément un axiome et un point de départ pour le développement de la théorie, l'engrammation agit également en tant qu'*analogon* neurologique des faits observés en analyse linguistique⁷². Plutôt qu'au niveau

⁷² Cette idée de l'analogie est également à la base de l'autre piste de recherche de Toussaint sur la non-arbitrarité du signe.

ontologique, le parallèle avec les modèles et les concepts issus des sciences naturelles s'instaure au niveau gnoséologique, c'est-à-dire au niveau des procédés, structurations, explications et méthodes. D'après Toussaint (1987 : 113), la linguistique doit se (re) fonder sur les mêmes bases que les sciences exactes, ce qui entraîne non seulement un postulat de départ issu de ce domaine du savoir, mais également une modélisation-calque des phénomènes linguistiques. Cette fondation biologique et neurologique de la faculté de langage amène également à une révision du statut et du rôle de l'esprit dans l'énonciation. Suivant le modèle de construction du moi proposé par Piaget (Toussaint, 2004 : 118), l'autodéfinition de soi procède de l'extérieur vers l'intérieur. La perception et la conception de l'objet extérieur (qui incluent la réalité environnante et le corps) précèdent la prise de conscience de son intériorité de la part du sujet. Toussaint (1989 : 46, 1997 : 423) considère ainsi le sujet, tel qu'il est appréhendé en analyse linguistique, non plus comme une réalité ontologique préexistante aux opérations de connaissance et d'expression, mais le résultat de ces opérations, en tant qu'entité virtuelle, construite et appréhendée. Comme le note Valette (2006 : 255), cette conception de l'esprit comme réalité construite met en cause la tiercéité de l'analyste-linguiste par rapport à son objet d'analyse : esprit et langage deviennent des observables en vertu de la position interne que le chercheur assume en tant qu'être doué de facultés cognitives. Les observables sont ainsi tels parce que l'analyste en fait l'expérience. À ce propos, Toussaint revoit le modèle de la chronogénese de Guillaume en élaborant une courbe sinusoïdale (1983), dont il se sert pour expliquer le système des temps verbaux en termes de situation chronologique, classable en situation interne ou externe.

2.2.3.3 Antoine Culioli

Antoine Culioli approche la question du rapport entre énonciation et sciences cognitives en problématisant la relation entre analyse linguistique et étude de la pensée. Sa réflexion s'articule autour d'un modèle divisé en trois niveaux et fondé sur l'idée de représentation. Culioli (1990 : 19-28) conçoit trois niveaux d'analyse pour toute énonciation : représentations mentales (les notions, comprises comme l'ensemble des perceptions sensori-moteur, croyances et représentations psycho-culturelles), représentations linguistiques et représentations métalinguistiques. Les représentations mentales font l'objet d'un axiome : elles ne sont pas directement accessibles et connaissables du linguiste et elles se manifestent au travers des occurrences (Culioli, 1990 : 50-58). Même si ces

notions ne sont pas accessibles directement, elles laissent néanmoins des traces linguistiques, que l'on peut repérer dans les textes, sous forme de marqueurs. Le texte et ses marqueurs forment par conséquent le deuxième niveau, celui des représentations linguistiques, issues de l'activité cognitive. Le troisième et dernier niveau est celui des représentations métalinguistiques, c'est-à-dire celui de l'analyse proprement dite. Le niveau métalinguistique est formé des modélisations possibles auxquelles les linguistes ont recours dans leur activité d'analyse. En qualifiant de représentations les paramètres de l'analyse linguistique et en posant les notions en dehors du champ d'analyse du linguiste, le modèle proposé par Culioli implique deux conséquences, l'une épistémologique et l'autre méthodologique.

Le modèle culiolien distingue nettement entre le niveau ontologique et celui gnoséologique : d'un côté existent les notions (inconnaissables) et les textes (tangibles) et de l'autre nous élaborons des modèles qui permettent de repérer les marqueurs, pour des exigences d'analyse. Étant des représentations des représentations linguistiques, les modèles ne possèdent pas de statut ontologique à proprement parler, ni ils sont en relation directe avec les notions : ils existent à partir de l'activité d'analyse des observables et non en amont⁷³. Cette considération épistémologique influence également le traitement du sujet en tant qu'être pensant et être de langage (locuteur). Le sujet, tel qu'il émerge dans l'analyse linguistique est ainsi une reconstruction à partir des marqueurs observés et du modèle appliqué. Dans ce sens, la vision culiolienne du sujet, s'éloigne de celle de Pottier, qui n'approfondit pas le statut du sujet-source de la cognition et de la pensée, et s'apparente à celle de Toussaint qui pose un sujet reconstruit et fixe la validité de ses propos uniquement à l'analyse linguistique. Cette position épistémologique trouve son correspondant méthodologique dans l'hypothèse optimiste et la caution de simulation. L'« *hypothèse optimiste* » (définition donnée par Sylvain Auroux in Valette, 2006 : 270) que Culioli formule, postule une correspondance entre les niveaux métalinguistique et linguistique, de manière à simuler – et seulement simuler - la configuration du niveau extralinguistique, c'est-à-dire des notions (Culioli, 1990 : 23, 1999a : 45, 53, 1999a : 122, 1999b : 66). La logique du modèle culiolien est ainsi celle d'une confrontation avec les sciences cognitives et non pas celle d'une intégration. Par ailleurs, ce modèle est régi par une opération principale, celle de repérage, qui consiste en la mise en relation entre deux

⁷³ À ce sujet, Culioli (1990 : 18) souligne que les données observables et les modèles théoriques sont souvent confondus : à priori, il n'existe pas de superposition parfaite et nécessaire entre un ensemble d'observables et un modèle théorique, mais les mêmes observables peuvent être appréhendés selon des angles d'attaque théoriques différents.

termes : soit-elle entre une notion et un marqueur, dans ce cas le repérage est dit primitif, soit-elle entre des marqueurs (dans ce cas le repérage est métalinguistique). Si sur le plan de l'analyse, le parcours triparti par représentations fixe ses limites à la recherche linguistique, il est néanmoins nécessaire qu'à l'intérieur de ce champ de recherche un critère de vérité soit établi afin de valider les résultats qui ressortiraient de l'analyse. Dans les travaux de Culioli, ce critère de vérité mobilise la situation d'énonciation et l'ancrage référentiel. D'après Culioli un critère d'ajustement opère dans toute énonciation, même s'il est évident davantage dans l'échange conversationnel. Cet ajustement se réalise entre les notions possédées par le locuteur et celles possédées par l'interlocuteur et entre locuteur et référent, c'est-à-dire la situation d'énonciation. Pour Culioli, le sens se construit dans l'échange avec autrui et en interaction avec le contexte (Culioli 1999b : 91). La notion devient en effet représentation au moment où elle est mise en rapport avec un espace de référence et avec les notions d'autres locuteurs, afin de vérifier l'accord ou le désaccord sur la perception de l'espace de référence (Culioli, 1999b : 96).

2.2.3.3.4 La praxématique

La praxématique se structure comme un véritable courant d'étude sur l'énonciation, ayant l'Université de Montpellier III comme centre principal. Ce courant introduit une autre variable dans le binôme langue-pensée, celle de la praxis. Comme nous allons le voir, cette variable implique à son tour des réflexions qui rapprochent la praxématique non seulement des sciences cognitives, mais également de la pragmatique, avec une attention particulière portée sur l'extralinguistique et là l'appréhension du référent. L'ouvrage fondateur de ce courant, *Le travail et la langue* (1978), par Robert Lafont place les notions de pratique (la *praxis*) et celle d'action (l'actualisation) au cœur de la réflexion linguistique sur l'origine du sens. Cette approche s'inscrit dans une visée pragmatique au sens large, par effet de l'importance qui est donnée à l'idée d'action et d'interaction avec le réel. Cette idée d'action sur un contexte extérieur relie la pragmatique à l'énonciation par le biais du rapport entre la langue et le réel, soit-il le contexte spatio-temporel ou social. L'étude du contexte spatio-temporel et, par conséquent, des déictiques se réfère au dispositif énonciatif théorisé par Benveniste (1966), alors que le côté sociologique s'inspire de la sociolinguistique de William Labov (1972) qui met l'accent sur les variations et l'hétérogénéité des pratiques linguistiques selon les différents milieux sociaux ou selon les différentes situations de communication dans lesquelles s'inscrit un locuteur. L'influence

des travaux de Gustave Guillaume est également évidente dans la reprise des concepts de chronogénèse et d'actualisation, mais avec une attention portée surtout au rapport avec la réalité extralinguistique. Nous présentons ce courant en deux temps : d'abord les présupposés sur lesquels se fonde l'approche réaliste (1. extralinguistique, topogénèse, chronogénèse et 2. Le corps communicant) de la praxématique et ensuite les deux notions-clés issues de ce fond théorique (praxème et actualisation).

2.2.3.3.4.1 Les présupposés

2.2.3.3.4.1.1 Extralinguistique, topogénèse et chronogénèse

Parmi les courants de la linguistique énonciative, la praxématique est en effet celui qui attache le plus d'importance à la notion du réel, conçu comme la limite avec laquelle la pensée humaine, et donc le langage, doivent composer. D'après la théorisation pionnière de Lafont (1978 : 15), la réalité en elle-même est inconnaissable par le locuteur. Néanmoins, elle forme l'objet qu'il faut dire et auquel les êtres humains sont confrontés en termes d'expérience. Cette relation expérientielle et, par la suite, énonciative, entre le réel, extérieur et objectif, et la configuration biologique et psychologique des êtres humains aboutit à la production d'une logosphère, conçue comme l'ensemble de la réalité qui peut être connue et exprimée par les locuteurs (Lafont, 1976 : 14). Le sens est dégagé de cette réalité à l'aide d'une topogénèse (production des coordonnées spatiales) et d'une chronogénèse (production des coordonnées temporelles), la seconde dérivée de la première. D'après Lafont (1978 : 19-20), toute première appréhension de la réalité et, par conséquent, toute première construction du sens, passe par l'expérience d'un contexte spatial et donc par l'exposition du sujet à une réalité donnée. Le sens surgit ainsi de manière déictique, au travers de l'interaction entre l'homme et son contexte. Cette interaction permet au sujet de situer un objet dans l'espace et, par le fait de le situer, d'attester son existence. L'acte de localiser un objet extérieur dans l'espace est exprimé premièrement par le geste : par exemple le fait de pointer quelque chose dans l'espace atteste de la reconnaissance de son existence de la part du locuteur. Par la suite, le langage permet de faire abstraction de cette « *proximité sensible* » (Lafont, 1978 : 19) et d'évoquer une entité même quand elle n'est pas présente. Ce détachement que la langue permet par rapport à la réalité sensible est l'acte fondateur de la chronogénèse : en se détachant des données sensibles, la langue permet également de se détacher du temps présent et donne

par conséquent la possibilité d'évoquer ou (re) évoquer une entité même quand elle n'est pas physiquement présente. Comme le note Jacques Bres (1988 : 33), qui s'inspire de l'analyse des temps verbaux proposée par Benveniste (1965 [1974] : 76) et des travaux de Gustave Guillaume (1947-1948), l'individu en tant qu'être parlant, biologique et psychique, fait expérience du temps présent, à partir duquel il détermine le passé qui se situe derrière lui et l'avenir qui l'attend devant lui. Les paramètres spatiaux de proximité et distance sont transposés sur l'axe du temps et contribuent à la construction de la chronogénèse du sens. Par ailleurs, cet affranchissement de la proximité sensible permet également la constitution de la logosphère. Grâce au langage, qui rend possible évocation et (re) évocation des entités appartenant au réel, le locuteur témoigne de sa relation au monde, en construisant une représentation, un « *spectacle du réel* » (Lafont, 1978 : 19).

2.2.3.3.4.1.2 Le corps communicant

Toutefois, afin d'être réalisé, ce « *spectacle du réel* » nécessite non seulement de l'existence externe et objective du réel mais également d'une disposition propre à l'esprit et d'une configuration biologique de l'être humain qui permet de saisir et de rendre compte de cette représentation. Dans *Il y a quelqu'un* (1994), Robert Lafont s'est attaché à identifier les unités minimales qui expliquent les modalités de cette saisie. Dans cet ouvrage, Lafont souligne l'importance du corps en tant qu'interface pour la communication et lieu de production du sens et de l'expression verbale. À l'instar des travaux de Lakoff (1988) et de Varela (1988, 1991), le corps est ainsi l'interface poreuse qui permet à la fois de saisir au travers de l'expérience les données du monde extérieur et de rendre sous forme d'expression verbale le sens saisi grâce à la configuration particulière de l'anatomie humaine, qui permet l'articulation de la parole. Comme elle participe à la construction et à la mise en forme de l'expérience du réel, l'anatomie humaine est l'un des facteurs qui contribuent non seulement à l'expression verbale mais également à la définition de l'environnement social et culturel. Le fait que le corps permette l'expression verbale (orale et graphique), ainsi que d'autres types d'expression (geste, mimique du visage) fait en sorte que la configuration particulière de l'anatomie humaine ne soit pas seulement physiologique, mais également symbolique, dans la mesure où elle permet la production et la transmission du sens (Lafont, 1994 : 31). L'importance du corps et de l'expérience dans la construction de la signifiante avait déjà été soulignée par Lafont dans le cas, rappelé plus haut, de la deixis linguistique, qui trouve ses origines dans la

monstration du doigt d'un objet. Cette opération rend compte de la place du locuteur dans le monde, en tant qu'être humain et être de parole. Son corps est ainsi communicant. Cette communication du corps se réalise en deux moments (1994 : 53-56) : celui de l'activité cachée et inconsciente au travers de laquelle le sujet produit le sens (endothème) et celui du sens manifesté et posé (le thème). Cette conception endothème-thème renverse la perspective, propre à l'approche pragmatique, des actes de langage comme effets de sens produits en aval de l'interaction entre langue et contexte. En s'inspirant des travaux de Guillaume, Lafont situe cette interaction langue-contexte en amont de la production, se focalisant sur l'existence d'une activité, et d'un temps de réalisation (le temps opératif), qui précède toute énonciation (1990 : 70). Le découpage logique et temporel en thème et endothème touche à toute la corporéité et au contexte de l'énonciation où la parole est produite. Cette relation entre le corps et la production du sens peut être décrite à l'aide de certaines unités minimales qui catégorisent et conjuguent la physiologie humaine et les opérations de sémiotisation de l'action humaine. L'être humain devient en effet être communicant grâce à la cooccurrence et coprésence de différentes composantes qui permettent la production du sens. Les paramètres pour définir le rapport de l'être humain au monde sont appelés par Lafont *taxèmes* et ils intéressent plusieurs composantes de la situation de communication verbale. Lafont identifie cinq types : les taxèmes topologiques, ceux du champ intersomatique, ceux faciaux (prosopèmes), ceux articulatoires (arthrômes) et ceux syntaxiques (1994 : 31, 52). La classe des taxèmes topologiques est formée des repères spatiaux. Il s'agit de l'espace qui est saisi et représenté par l'activité verbale, dont la trace est gardée dans les expressions déictiques (1978 : 217, 1994 : 201). Les taxèmes du champ intersomatique concernent l'espace physique de réalisation de la communication : ils permettent de décrire la position occupée par les deux corps en interaction communicative selon les critères de « *distance, orientation par rapport à l'axe qui réunit les deux interlocuteurs, angle d'élévation par rapport à l'horizontalité* » (1994 : 57). Les prosopèmes classifient les traits articulatoires des muscles du visage ayant une portée sémiotique parce qu'ils expriment les émotions euphoriques et dysphoriques (1994 : 48). Les muscles du visage ne sont pas les seuls impliqués de manière subreptice dans la communication : grâce au travail conjoint de muscles, os et articulation, les gestes et la posture du corps possèdent également une dimension sémiotique qui leur permet d'exprimer des contenus mentaux. Cette catégorie de taxèmes est celle des arthrômes (1994 : 58). Ces types de taxèmes forment l'arrière-plan physiologique pour l'expression verbale. Au sein de cette expression verbale, une autre classe de taxèmes est envisagée : les

taxèmes syntaxiques (par exemple : les marques de ponctuation, les systèmes de déclinaison, conjonctions, le recouplement des phrases en groupes syntaxiques) qui gèrent la structuration d'une langue, en permettant son appréhension. Ce type de taxèmes permet de rendre compte non seulement de la structuration d'une langue, mais également d'effectuer le passage entre la configuration biologique et celle intellectuelle et sémiotique du système linguistique. Les taxèmes syntaxiques sont en effet la trace linguistique de l'activité d'organisation de l'esprit vis-à-vis de l'appréhension de la réalité. Les taxèmes syntaxiques fonctionnent ainsi comme des parapraxèmes (1994 : 195-196) parce qu'ils gèrent l'expression du spectacle du réel et sont simultanément des entités propres au système linguistique, sans référent dans le monde extérieur. Quand ils ne sont pas signifiants de manière complète et autonome, les prosopèmes et les arthrômes (par exemple les expressions faciales de joie et de tristesse, certains gestes) forment l'endothème spécifique à la réalisation des phonèmes qui permettent la communication verbale. Le phonème est considéré par Lafont comme le premier palier de l'expression verbale (1994 : 50). Il se situe au niveau du visage, mais, contrairement aux prosopèmes, se greffe de manière indirecte sur la musculature faciale. Il est en effet le résultat secondaire de l'activité respiratoire des organes supérieurs du corps humain⁷⁴. En vertu de leur matérialité sonore, les phonèmes donnent accès aux observables linguistiques et permettent leur étude. La praxématique centre la théorisation de ces observables autour de deux notions-clés : le praxème et le processus d'actualisation, que nous présentons ci-dessous.

2.2.3.3.4.2 Les notions-clés : praxème et actualisation

2.2.3.3.4.2.1 Le praxème

Le praxème est le concept-pivot qui témoigne des fondations réaliste, anthropologique et cognitive de la praxématique. Il est conçu comme l'unité-base de la production du sens qui s'instaure à l'issue de l'élaboration linguistique de l'expérience humaine, lorsque l'être humain est confronté au monde extérieur (Lafont, 1978 : 15 ; Siblot, 1997 : 3). Au cœur de la notion de praxème se situe la *praxis*, c'est-à-dire les pratiques de mise en relation entre la langue et la réalité, comprise comme l'ensemble des aspects matériels, sociaux et

⁷⁴ À ce propos, les arthrômes sont considérés par Lafont comme les précurseurs du langage verbal (1994 : 54).

culturels qui environnent la production et la circulation des énoncés. Cette pratique qui lie l'activité humaine au réel se divise ultérieurement en *praxis* manipulative-transformatrice, qui correspond à l'action transformatrice de l'homme sur le monde, et *praxis* socioculturelle, autrement dit la validation sociale qui accompagne l'action sur le monde et l'acte de parole conséquent (Bres, 1998 : 22). Ainsi, les praxèmes gardent la trace laissée par le contexte d'énonciation au moment de son expression (1978 : 140) et rendent compte du découpage du monde par les locuteurs, parce qu'ils correspondent « à des expériences socio-historiques de collectivités culturelles » (Lafont, 1978 : 142). Le critère de la *praxis*, qui règle la définition du praxème, se fonde sur une logique de tri (Lafont, 1978 : 144). Cette opération de triage définit d'abord des couples antonymiques de traits sémantiques, sur la base de la compétence et le vécu du locuteur, et opte ensuite pour l'actualisation d'un trait au détriment de son antonyme. L'actualisation d'un trait sémantique comporte la définition d'un autre couple d'antonymes et d'un choix conséquent, toujours sur la base des compétences et de l'expérience du locuteur. D'après Lafont (1978 : 144), ce processus récursif qui procède par emboîtement, permet d'identifier des traits sémantiques de plus en plus spécifiques, et d'aboutir ainsi à la définition d'un praxème dans une langue et dans un contexte socio-culturel donné. Le praxème peut ainsi être considéré comme une unité de puissance (Lafont, 1978 : 139)⁷⁵ : sa signification est variable selon le contexte socio-technique, d'interaction sociale et situationnelle (1978 : 146). Il devient le médiateur entre le sens stable du mot et son énonciation en contexte.

L'appréhension et le rôle du contexte pour la définition du praxème contribuent à distinguer cette notion de celle de sémème, compris comme faisceau de sèmes. Le praxème se distingue également du sémème (Greimas 2007 [1966] : 22 ; Rastier, 1987 : 18-37). La définition du praxème permet justement de déterminer comment et pourquoi, sur une base expérientielle, un certain mot regroupe un faisceau déterminé de sèmes (Siblot, 1998 : 26-27). Dans ce sens, la distinction entre sèmes afférents et sèmes inhérents (Rastier, 1987 : 44-45) peut être considérée le résultat de cette coopération entre linguistique et extralinguistique. Si la définition du praxème se focalise sur le rapport entre le mot et son référent, les sèmes de la sémantique interprétative récupèrent plutôt ce rapport dans une perspective textuelle, où l'afférence des sèmes est déterminée par rapport au cotexte et à la situation de communication, alors que l'inférence est considérée comme le sens stable et établi par le système de la langue.

⁷⁵ La notion de puissance est reprise des travaux de Gustave Guillaume (1948-1949: 70).

2.2.3.3.4.2.2 L'actualisation

Le processus qui permet aux praxèmes d'être définis est appelé par Lafont actualisation. Ce processus consiste en un programme d'activation d'un trait sémantique, ou d'un ensemble des traits, dans un contexte et dans un laps de temps donné, qui va de la conception au discours réalisé, sans qu'aucune des autres actualisations possibles dans d'autres contextes soit « éteinte » (Lafont, 1978 : 148). L'exemple, le plus important d'actualisation porté par la praxématique est celui du nom. L'acte de nommer est en effet considéré par Lafont comme l'acte foncier du langage : il est la forme expressive primordiale de saisie et catégorisation de la réalité (Lafont, 1978 : 19-20)⁷⁶.

La notion d'actualisation est élaborée en praxématique en partant de la réflexion sur la chronogénèse menée par Gustave Guillaume (1970 [1929] : 21) et des travaux de Charles Bailly (1932 : 82) sur les opérations psychologiques qui permettent le passage du réservoir virtuel de la langue à la réalisation des actes de parole concrets. Globalement, l'actualisation repose sur une pulsion atavique de l'être humain : la pulsion communicative. Cette pulsion pousse l'être humain vers l'expression-communication et permet de définir, de manière symétrique, les interlocuteurs : le locuteur se dispose à communiquer parce qu'il perçoit, et tient pour vraie, la présence d'un allocutaire. L'allocutaire, par sa réponse (et donc son adhésion et son entrée dans l'échange communicatif), reconnaît le locuteur en tant que tel. Cette dynamique montre comment toute énonciation se réalise dans l'intercommunication (Lafont, 1976 : 46-48).

Étant une opération cognitive, l'actualisation témoigne de la création du spectacle du monde et de la représentation de la réalité du locuteur (Lafont, 1978 ; Verine, 1988 : 38-42). Cette représentation varie selon deux facteurs, l'un étant la contrepartie de l'autre : le degré de saisie de l'objet extérieur de la part du sujet-locuteur et le degré de présence du locuteur dans la situation d'énonciation. Au contraire de la théorie de l'énonciation benvenistienne, qui considère que le sujet et le contexte qui entrent en interaction sont déjà des instances à part entière possédant une seule et unique modalité de donation, la théorie du sujet praxématique (Barbérís, 1998 : 200-201) considère que l'autoperception du

⁷⁶ Dans cette optique, les verbes sont considérés comme des dérivés de l'acte de nommer: les noms opèrent une condensation de l'action et de l'interaction avec le réel, alors que les verbes témoignent de cette même activité mais la représentent de manière dynamique, pendant qu'elle est en train de se produire. Cette binarité stabilité/dynamisme régit les deux programmes d'actualisation phrastique principaux de la langue française : être et faire. (Lafont, 1978 : 235, 258-259).

sujet/locuteur et la saisie de la réalité de la part du sujet sont variables et peuvent se réaliser de manière graduelle.

À l'instar de la classification proposée par Gustave Guillaume, la réalité, saisie sous forme de représentation, se produit d'abord comme virtuelle (*in posse*), ensuite comme émergente (*in fieri*) et enfin comme entité achevée et clairement saisissable (*in esse*). Le palier *in esse* réalise l'interaction entre le sujet et l'objet du monde extérieur : la conscience du sujet est entièrement exposée à l'objet du monde extérieur et l'objet existe parce que la conscience du sujet est à même d'attester et d'énoncer son existence (Barbérís, 1998 : 203) : le sujet est ainsi une caution de vérité et un critère de réalité. Le *je* autorise l'existence de quelque chose par le philtre de sa propre conscience (caution) et parce qu'il est capable, une fois exposé à un objet extérieur donné, de montrer qu'il existe (critère de réalité).

Cette tripartition est possible parce que le sujet connaît également des degrés d'actualisation différents par rapport à soi-même. En plus de la notion d'altérité, indispensable pour la communication et l'énonciation parce qu'elle pose l'existence de quelque chose qui peut être énoncé, l'actualisation du sujet implique également les notions d'identité et d'ipséité. Les différences entre les deux reposent sur le degré de réalisation du *je* et sont donc en rapport avec la manière dont il se perçoit et dont il est perçu dans l'énonciation. L'ipséité prévoit la pleine reconnaissance de soi en tant que sujet/locuteur. Cependant, cette reconnaissance, qui forme le degré *in esse* du sujet, est stratifiée. Tout comme l'actualisation d'un objet, la construction du sujet énonçant/actualisant connaît différents degrés d'actualisation du soi. L'ipséité est ainsi précédée de deux phases d'identité, l'une idéologique et l'autre analogique. L'identité idéologique est la perception la plus élémentaire de soi en tant que corps existant (*in posse*), l'identité analogique (*in fieri*) consiste en la prise en compte de la vision de soi par les autres. Dans cette phase, le sujet se définit ainsi de manière relationnelle par rapport aux autres instances : il est sujet parce qu'il est conscient d'exister en tant qu'altérité par rapport à l'autre de soi. L'ipséité devient ainsi la pleine actualisation de la conscience qui opère une synthèse entre la première autoperception de soi et son existence dans un réseau de relation et un contexte topo/chronologique d'énonciation défini. Cette construction du sujet mobilise non seulement les facultés cognitives mais également plusieurs composantes propres à l'endothème (le corps comme vecteur de la connaissance et la perception du monde extérieur). L'actualisation se configure ainsi comme un processus polyorganique, qui touche à la totalité de la physiologie humaine et à la compréhension/interaction avec la réalité (Lafont, 1994 : 53)

2.2.3.3.4.2.2 Les quatre phases de l'actualisation

L'acte cognitif étant consubstantiel à l'acte de parole, l'actualisation peut également être abordée d'un point de vue plus proprement énonciatif, comme étant l'opération qui vise à manifester l'existence d'une réalité au travers du langage (Verine, 1998 : 38-39). Globalement, l'actualisation est régie par l'opération cognitive de saisie. Cette opération de saisie comporte trois phases, qui relèvent simultanément de trois étapes temporelles, cognitives et verbales : l'à-dire, le dire et le dit. L'à-dire comprend le temps, même minimal, d'élaboration mentale du contenu à énoncer, le « temps opératif » de Guillaume (Lafont, 1994 : 149 ; Bres, 1998 : 22) qui sépare l'intention communicative de l'acte de parole en soi ; le dire correspond au temps matériel de l'énonciation et enfin le dit s'identifie à la phase d'aboutissement, de l'énonciation énoncée (Lafont, 1994 : 149). Cette tripartition permet d'expliquer l'actualisation en termes de passage de l'endothème, implicite, au thème, actualisé et explicite, suivant un parcours ascendant (Lafont, 1978 : 51-53). Par ailleurs, cette manifestation langagière est possible grâce à des matérialisations phonétiques ou écrites et à des organisations spécifiques en textes et discours (Barbérís *et ali*, 1994 : 22-23). L'opération linguistico-cognitive d'actualisation se divise ainsi en quatre phases : praxémique, parapraxémique, phrastique et textuelle. Les opérations praxémiques consistent en l'instauration des praxèmes grâce aux opérations de saisie de la réalité. Les opérations parapraxémiques organisent la mise en discours de cette saisie. La mise en discours des praxèmes grâce aux parapraxèmes aboutit à deux niveaux successifs (phrastique et textuel) de complexification de l'actualisation. Le niveau phrastique comporte le rassemblement des praxèmes et des parapraxèmes dans des phrases suivant les règles de la syntaxe. Le niveau phrastique explicite ainsi le thème, qui sort de l'indéfini de la pulsion communicationnelle originaire et s'organise selon les règles d'une langue (Lafont, 1994 : 171). Ce passage est possible grâce au rôle d'actualisateurs que les déterminants recouvrent dans l'énonciation (Lafont, 1976 : 213 ; 1994 : 155). Tout comme les opérations d'actualisations, les actualisateurs peuvent être classés en primaires et secondaires. Les actualisateurs primaires correspondent aux praxèmes : l'attribution d'un nom est en effet le premier acte de reconnaissance et de référenciation du monde extérieur. Les actualisateurs secondaires correspondent aux parapraxèmes (déterminants et pronoms) qui forment des indices du niveau de présence et de saisie des objets du monde extérieur de la part du locuteur (Lafont, 1976 : 211-228). En attestant la présence et la relation entre objet et locuteur, ils permettent de passer de la pulsion communicative floue, qui perçoit la

présence de quelque chose, à l'actualisation/validation de la présence de quelque chose dans l'espace topologique. Enfin, le niveau textuel valide les opérations précédentes en actualisant les phrases dans l'objet texte. L'objet textuel est simultanément le lieu d'une clôture et d'une ouverture (Détrie *et alii*, 1998 : 5-6 ; Lafont, Gardès-Madray, 1976 : 110-112). La clôture est due à ses propriétés matérielles qui en font un objet délimité et fermé. Cependant, cet objet est ouvert sur son contexte de production, étant le résultat de la praxis productive d'un sujet producteur en relation avec un sujet récepteur. Selon le type de relation établie, deux modes de textualisation sont identifiables (Verine et Détrie, 2003, pp. 213-225 et 2011 : 9) : l'un dit « *en soi-même* » (propre à plupart des textes écrits et à l'oral préparé) et l'autre dit « *en même* » (propre à l'oral spontané et à la littérature expérimentale). Le mode de textualisation « *en soi-même* » se caractérise par une disjonction entre les pôles du locuteur/énonciateur et l'allocutaire. Le texte s'installe ainsi comme un objet défini possédant un certain degré d'indépendance par rapport aux deux pôles. La preuve linguistique réside dans le fait que ces formes textuelles peuvent présenter des actualisateurs peu discrétisants sans pour autant nuire à l'autonomie de l'objet-texte. Au contraire, le mode « *en même* » demande un investissement plus importante de la part du locuteur/énonciateur et surtout de l'allocutaire, qui est appelé à mobiliser ses propres schèmes cognitifs et ses représentations partagées afin de dégager le sens de l'objet textuel.

2.2.3.3.4.3 Différence et complémentarité entre actualisation-énonciation

Au vu de la présentation effectuée, il en ressort que l'actualisation est une notion plus englobante que celle de l'énonciation benvenistienne. En effet, l'actualisation se focalise sur le processus qui amène de la langue-système à l'énonciation-acte, alors que la théorie benvenistienne pose un cadre plutôt statique, en considérant juste qu'il existe la langue-système, sorte de réservoir pour les actes d'énonciation individuels. En effet, les différents paliers du processus qui amènent du réservoir virtuel et systémique à l'acte concret et individuel sont assumés en tant que présumé opératoire, mais ils ne sont pas élucidés. La théorie énonciative benvenistienne se focalise ainsi sur les composantes et les marqueurs énonciatifs, en posant l'expression verbale comme déjà actualisée (Barbérís, Bres, Siblot, 1998 : 28-32). Les deux approches de l'acte d'énonciation, praxématique et benvenistienne, sont ainsi complémentaires : l'approche praxématique envisage l'énonciation en tant que processus, alors que la théorie benvenistienne l'appréhende comme étant un observable déjà identifié et centre l'analyse sur ses composantes.

2.2.4 LES DIFFÉRENTES APPROCHES VIS-À-VIS DE NOTRE CORPUS

L'état de l'art sur les différentes approches et les articulations possibles de la notion d'énonciation pose le problème de la pertinence de chaque approche par rapport à l'analyse de notre corpus.

Comme les chapitres suivants vont le montrer, les notions que nous convoquons à partir de cet état de l'art permettent d'élucider le corpus et sont simultanément justifiées par le corpus même, au vu de certaines de ses caractéristiques. Pour cette raison, il convient de préciser préalablement quelles sont les approches et les notions que nous retenons et quelles sont les approches et les notions auxquelles nous n'avons pas recours.

Les approches et les notions auxquelles nous nous référons davantage sont les travaux de Récanati et la praxématique. Ce choix inscrit nos recherches dans une perspective pragmatique et cognitive, au vu de l'articulation possible entre les deux. En effet, les travaux anglo-saxons en sciences cognitives dont nous nous servons également se fondent sur l'idée de l'interaction entre conscience, corps et réalité extérieure ainsi que sur le rôle de l'action dans les processus de connaissance et d'appréhension du monde. Dans ce sens, les théories de Culioli, Pottier et Toussaint ne présentent pas le même degré d'interaction entre langue, perception, conceptualisation et action.

Nous allons également nous écarter de l'approche sociologique au vu du caractère individuel de l'expérience de lecture et/ou théâtrale. Si le caractère solitaire de l'expérience de lecture peut être plus facilement saisi, la réflexion autour de l'expérience théâtrale mérite des considérations plus approfondies. Bien que l'expérience soit partagée dans une salle de théâtre, le dispositif de représentation théâtrale ne prévoit pas d'échange entre les spectateurs, du moins dans sa forme la plus classique. Comme Ubersfeld le souligne (1996b : 253-255), la création du public en tant que communauté de partage de l'expérience se fait en amont (le choix d'un spectacle) et en aval (par ex. la discussion après la représentation de la pièce). Le moment de la représentation, comme celui de la lecture, présuppose une communication, et donc une activité de production du sens, spécifique et individuelle entre la scène et chaque spectateur. Cette production de sens s'appuie ainsi sur les facultés cognitives propres à chaque être humain, qui doivent être mobilisées pour la compréhension de l'énonciation théâtrale. Ces opérations cognitives sont à la fois individuelles et généralisées, car elles sont mobilisées de manière autonome

par chaque individu mais sont en même temps propres à la configuration de l'esprit de tout être humain. Dans ce sens, l'approche cognitive permet d'élucider les rapports entre linguistique énonciative et opérations mentales à l'œuvre au moment de la lecture et/ou de la vision d'une pièce théâtrale.

L'autre approche de laquelle nous écartons est celle de Ducrot. À notre avis, elle ne prend pas en compte l'interaction avec le contexte : l'argumentation dans la langue théorise plutôt l'existence d'une orientation et d'une action de la langue vers la réalité extérieure.

2.3 LE DISCOURS MÉDIATIQUE

Nous avons présenté le récit comme étant une mise en forme mentale des événements, suivant des schémas énonciés mais réitérés. Ensuite nous nous sommes concentrés sur l'autre composante du processus adaptatif, le média. Nous avons réfléchi à propos de l'aspect écologique du média qui le configure comme un réseau de relations. Étant un réseau, il est nécessaire de définir un point d'accès qui permet de reconstruire l'intégralité des liens tissés à l'intérieur du réseau. Nous avons choisi l'entrée linguistique et dans un premier temps nous nous sommes focalisés sur la notion d'énonciation qui prend en compte la notion de contexte et permet ainsi d'intégrer la notion de média sous cette étiquette de contexte. Ce chapitre se fixe pour objectif de reprendre et articuler les notions vues plus haut (média, média théâtral) et de les situer d'un point de vue linguistique/énonciatif. À ces fins, nous présentons ici la communication médiatique d'un point de vue linguistique, nous la considérons donc comme un discours produit au sein d'une activité énonciative.

Le discours médiatique est ainsi présenté ici comme un modèle d'analyse linguistique et communicative des deux objets (l'adapté/source et l'adaptation/cible) dont nous nous servons pour notre étude.

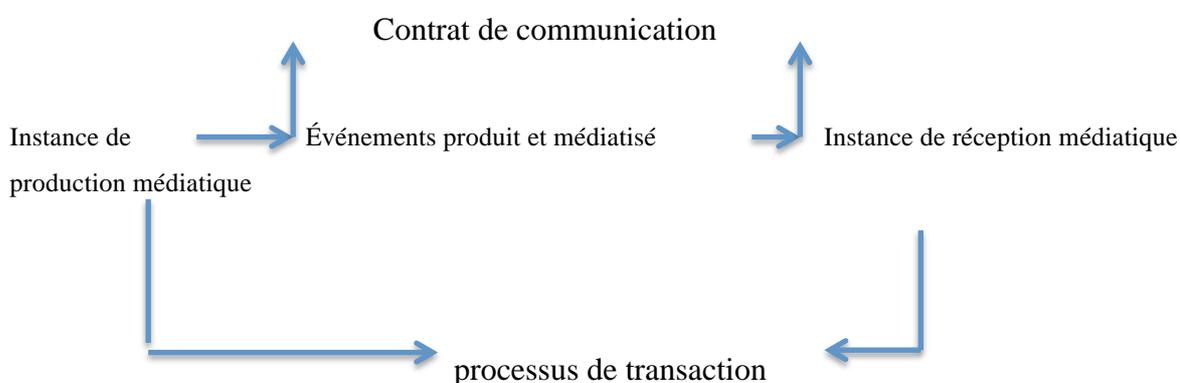
2.3.1 Le modèle du discours médiatique proposé par Patrick Charaudeau

Patrick Charaudeau a élaboré un modèle de communication médiatique qui, en reprenant le schéma de communication de Bühler (1990 [1984]) et Jakobson (1963), intègre la notion médiatique de distance entre l'instance de production et celle de réception ainsi que les transformations subies par le contenu lorsqu'il entre dans l'environnement médiatique. Le schéma de la communication médiatique est ainsi formé de trois composantes (instance de production, instance de réception, message) et trois opérations (transformation, transaction, interprétation). Il peut être représenté selon les deux schématisations suivantes, la première posant les composantes et la deuxième approfondissant les relations entre ces composantes (Charaudeau, 2005 : 94).

1. D'abord les trois instances, qui sont précédées de l'événement brut (avant la saisie) et suivies de l'événement communiqué et interprété.

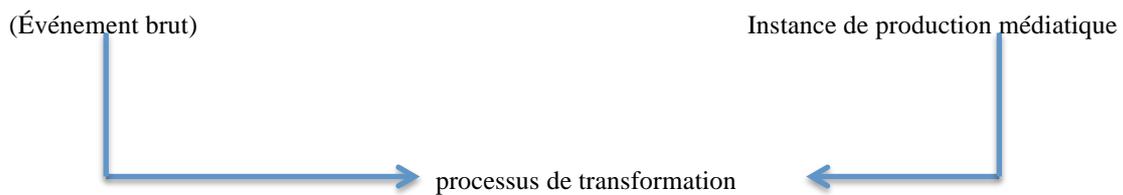
Instance de production médiatique → Événements produit et médiatisé → Instance de réception médiatique

Les instances de production et réception entrent dans la situation de communication médiatique et se positionnent par rapport à l'écologie médiatique. Elles acceptent ainsi de souscrire un contrat de communication qui implique une certaine posture à assumer vis-à-vis du contenu produit dans l'échange médiatisé ainsi que vis-à-vis de l'autre instance (Charaudeau, 2005 : 93-94)

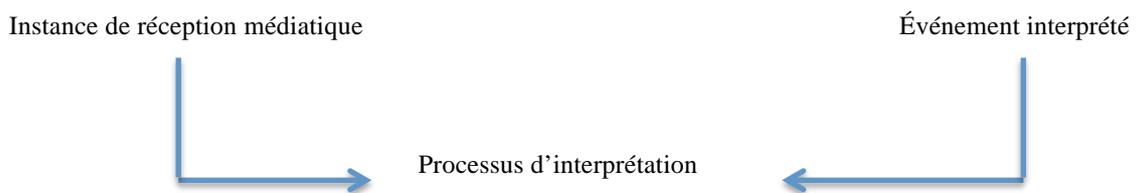


Ce contrat de communication est simultanément la prémisse et le résultat du processus de transaction entre les deux instances qui s'inscrivent dans le champ communicatif. Autrement dit, en s'inscrivant dans un environnement médiatique, chaque instance n'accepte pas seulement les codes et les contraintes de l'environnement mais également son positionnement (et sa définition) par rapport à l'autre instance.

Cependant, le processus de transaction n'est pas la seule action qui permet la réalisation du contrat de communication. Deux autres opérations sont effectuées afin de réaliser cette communication médiatisée. Elles intéressent des composantes différentes du schéma de communication médiatique. La première est l'opération de transformation qui consiste dans l'appropriation de l'événement brut de la part de l'instance médiatique. Cette saisie correspond à une première transformation/déformation de l'événement qui est structuré par l'instance de production médiatique (Charaudeau, 2005 : 30-31) :



Un processus analogue se réalise du côté de l'instance de réception. Le contenu (transformé et *in-formé* par le média) transmis à l'instance de réception fait l'objet d'un processus d'interprétation de la part de l'instance de réception médiatique. Ce processus d'interprétation aboutit la création d'un événement interprété, différent par rapport à l'événement brut de départ comme il a traversé deux phases, la transformation/déformation du média et le traitement cognitif/interprétatif des allocutaires/destinataires (Charaudeau, 2005 : 94) :



La schématisation proposée par Charaudeau nous est utile afin d'identifier les instances de communication, ce qui nous permet d'inscrire dans une perspective énonciative notre analyse. De plus, ce modèle permet également l'intégration des notions d'écologie médiatique. Nous allons discuter ces points dans le prochain paragraphe.

2.3.2 DISCUSSION DU MODÈLE DU DISCOURS MÉDIATIQUE

Nous reprenons brièvement certains points du modèle de Charaudeau en discutant d'abord le rôle de l'instance d'interprétation et ensuite en montrant comment la notion d'écologie médiatique peut être intégrée au modèle. Comme nous allons le voir au moment de l'analyse de la performance théâtrale, cette intégration ouvre également la voie pour l'intégration de la cognition comme variable d'analyse linguistique.

2.3.2.1 L'instance d'interprétation

Les relations entre les composantes du modèle de Charaudeau peuvent être classées selon deux axes : celui des rapports entre l'instance de production et l'instance de réception médiatiques (l'opération de transaction) et celui du rapport entre chaque instance et le contenu médiatisé (l'opération de transformation/interprétation). Les deux axes s'entrecroisent dans la mesure où le contenu est communiqué et modifié dans son passage d'une instance à l'autre, lors de l'interaction entre les deux au sein d'un dispositif médiatique. Ainsi, l'instance de production construit un message en fonction de l'image supposée de l'instance de réception en termes psychologiques et sociaux (2005 : 30-31). L'instance de réception accomplit ensuite une opération d'interprétation du contenu. Même si l'activité interprétative présuppose une relative autonomie de la part de l'instance de réception, le schéma de Charaudeau postule une certaine prééminence de l'instance de production dans la configuration et la transmission du message (Rabatel, 2008). En effet, il reprend à plusieurs reprises dans sa démonstration uniquement les notions de transaction et de transformation, en excluant celle d'interprétation (Charaudeau 2005 : 30-31, 94). Cette idée, que nous allons discuter lors de notre analyse de corpus en nous appuyant sur le traitement cognitif de la performance de la part du public, est peut-être justifiée par le fait que Charaudeau traite principalement de l'information journalistique, où il existe un fort degré de décalage entre l'expérience et la connaissance du réel faite par l'instance de production et celle faite par l'instance de réception. Ce décalage est réduit dans le cas de deux médias auxquels nous sommes confrontés. Le livre est en effet un objet dont les deux instances ont fait l'expérience et la souplesse qui le caractérise comporte une majeure autonomie et une majeure activité d'immersion et d'interprétation de la part de l'instance de réception. Dans le cas de la performance théâtrale, le décalage est réduit par le fait que

tout en étant absent l'auteur a délégué la transmission du message à des acteurs qui, même s'ils forment un groupe séparé des spectateurs, partagent un environnement physique et expérientiel commun.

2.3.2.2. Modèle du discours médiatique et écologie

Quant à l'axe du rapport entre les instances et le contenu (la transformation/interprétation), l'écologie médiatique ajoute des précisions sur les modalités de la transformation. Cette transformation regroupe pour Charaudeau (2005 :30) les opérations sémiotiques d'actualisation, dénominations et qualification des entités ainsi que celle de textualisation (à savoir explication, narration, description). Elle conçoit, de manière très générale, le média comme un dispositif qui devient le lieu d'actualisation du contrat de communication (Charaudeau, 2005 : 54). Cette notion peut être précisée à l'aide de la théorie de la transcriture que nous avons présentée plus haut. En effet, l'opération de transformation peut être rapprochée de la narrativité intrinsèque du média qui contribue à le configurer comme une moule. Dans la perspective linguistique qui est la nôtre, l'approche écologique approfondit cette théorisation parce qu'elle permet d'effectuer deux opérations : considérer l'étude de la langue comme un cadre pertinent pour l'analyse (une entrée dans l'écosystème médiatique) et analyser les faits de langue en contexte, c'est-à-dire sans « les extraire » (Paveau, 2011, 2013) de l'environnement dans lequel ils se situent et opèrent. L'approche écologique permet ainsi de considérer les manifestations linguistiques, non seulement dans leurs formes abstraites et conceptualisées (par exemple les différentes typologies de séquences énumérées plus haut), mais également en relation avec le côté concret et technologique de chaque production médiatique. Du surcroît, comme nous l'avons vu plus haut, ce côté concret est en relation avec plusieurs pratiques sociales et avec le traitement cognitif de la part des instances convoquées. Ainsi, les trois aspects technologiques, cognitif et social étant entrecroisés sont simultanément et réciproquement producteurs et produits de l'écosystème médiatique.

En rassemblant ces trois aspects, concret, cognitif et social, la définition de l'écologie médiatique permet de regrouper les deux axes de transformation et transaction et de les considérer comme partie d'une seule unité composée d'un ensemble d'interactions où l'instance de production et celle d'interprétation ont la même importance.

Tel qu'il est proposé, le schéma proposé par Charaudeau peut s'appliquer au cas de la communication littéraire, celle du conte, lorsqu'on définit les instances impliquées dans la communication. En revanche, l'énonciation sur scène présente un degré de complexité majeur. Pour cette raison, nous allons lui consacrer le paragraphe suivant.

2.3.3 Spécificité de l'énonciation sur scène

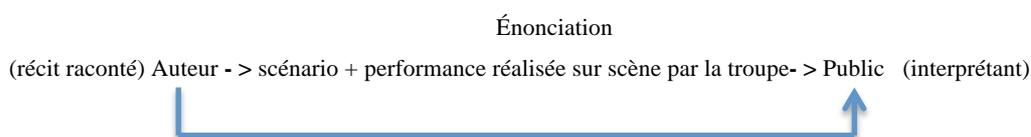
L'énonciation théâtrale est traditionnellement définie sur la base de l'opposition texte/mise en scène.

Nous avons essayé de dépasser cette opposition entre conception textologique du théâtre (centrée sur le scénario) et conception scénologique (centrée sur la mise en scène) en interrogeant la notion d'écologie médiatique que nous avons définie plus haut. D'un point de vue médiatique, le scénario relève de la même expérience médiatique que le livre et, en élargissant la perspective, de tout autre texte écrit, alors que la performance marque l'entrée des destinataires dans un autre écosystème médiatique (ce qui représente tout l'intérêt pour notre recherche). En outre, même si on peut faire l'expérience de la seule lecture du scénario, il est également vrai qu'il s'agit d'un texte propédeutique à la mise en scène et donc à forte visée pragmatique, comme le montrent le rôle et l'analyse des didascalies (Petitjean, 2012) ainsi que l'évolution du média théâtral et l'importance croissante des outils de mise en scène dans la production contemporaine (Dufiet et Petitjean, 2013 : 8). Dans cette perspective scénologique, le texte/scénario est ainsi englobé à l'intérieur d'un schéma de communication complexe, qui mobilise plusieurs instances, ainsi que plusieurs axes d'énonciation. Nous allons approfondir ces deux points en traitant ci-dessous le schéma de la communication théâtrale.

2.3.3.1 Axes d'énonciation et schéma d'énonciation théâtrale

Le cadre de double énonciation est généralement évoqué pour rendre compte de la mise en scène théâtrale (cf. Maingueneau et Charaudeau, 2002 ; Maingueneau, 2010 : 366). Ce cadre fixe deux axes d'énonciation : un premier orienté de l'auteur vers les spectateurs et un second entre les personnages sur scène, qui ignorent le public. Il nous semble pertinent d'introduire un troisième axe d'énonciation : celui auteur-acteurs. Cette introduction se motive au vue d'une raison énonciative : l'auteur de la pièce est identifié avec l'archiénonciateur (Issacharoff, 1981 : 812 ; 1985 : 16-17) responsable de l'ensemble de

l'énonciation, scénario et mise en scène (même si lors de la mise en scène il s'en dissocie en la confiant aux acteurs-personnages). Il en résulte le schéma emboîté suivant :



Dans ce schéma les vecteurs de l'adresse auteur-public et auteur – troupe de théâtre sont distingués, bien que le premier emboîte le second. Impliquant des instances de réception différentes, cette distinction permet de mettre en évidence les différentes modalités d'énonciation (Riegel, Pellat et Rioul, 2011 : 975). La modalité auteur-public est déclarative : l'auteur raconte une histoire et adopte ainsi une modalité affirmative, comme il présente les faits racontés comme vrais. En revanche, la modalité de l'axe auteur-troupe de théâtre est injonctive : elle se réalise par le biais du texte-scénario qui contient une série d'instructions adressées à la troupe afin de réaliser la performance. Cette modalité injonctive appliquée dans ce contexte comporte une précision importante sur la prise en charge énonciative. Si, normalement, la prise en charge énonciative est focalisée surtout sur le contenu énoncé, transféré d'un énonciateur à un locuteur, dans le cas de l'énonciation sur scène ce transfert est plus radical, comme il n'intéresse pas seulement le transfert d'un contenu de l'auteur aux acteurs. L'auteur ne délègue pas seulement sa parole, mais également l'acte d'énonciation. La modalité injonctive recadre ainsi les rapports entre auteur et acteurs en faisant des acteurs des locuteurs dont les marges d'autonomie sont très réduites, face à l'archi-énonciateur/auteur qui est en charge de la gestion de la pièce. Cette réduction de leur autonomie fait des acteurs juste des intermédiaires entre l'énonciateur/auteur et le public/allocutaire. Du moins, c'est ce qui se passe sur un plan strictement factuel. Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée au média théâtral, la scène se caractérise par un statut particulier. Il s'agit de l'espace de la performance où les acteurs ne représentent pas seulement eux-mêmes, en tant que personnes physiques, mais également les personnages de l'histoire à raconter. Ainsi, un hypothétique (et exclu) axe d'énonciation acteur-public est remplacé par un autre axe, celui « personnage-personnage » qui contribue à la représentation de l'histoire. Cependant, il existe une différence majeure entre ce dernier axe et les deux autres par rapport à l'univers de référence dans lequel il est ancré. D'un point de vue sémiotique et cognitif, la définition d'une situation de communication comporte le repérage/perception des référents et des

rapports que les référents tissent entre eux (qualification, prédication). Le présupposé de ce repérage est la validation de l'existence de ces référents et des leurs liens. En d'autres termes, l'univers de référence de la situation de communication est également un univers de croyance, c'est-à-dire un ensemble de propositions tenues pour vraies par le locuteur (Martin, 1983 ; Kleiber, 1997). Cependant, l'articulation entre univers de référence et univers de croyance est variable. D'abord l'univers de référence existe en tant qu'univers perçu, catégorisé et tenu pour vrai par une communauté de locuteurs (Kleiber, 1997 : 13-14 ; Vernant, 1997 : 64, 95 ; Nykees, 2007 : 47. Le sens est ainsi construit dans l'intersubjectivité par rapport à une perception et une interprétation de la réalité partagées entre les locuteurs. Il s'ensuit que, comme la réalité en tant que telle (*Das Ding an sich*, selon la formule kantienne) ne peut pas être connue, notre réalité est celle perçue comme telle par la communauté de locuteur. À partir de cette perception commune se construit le « *socle commun* » (Kleiber, 1997 : 14) des désignations référentielles. Ainsi, univers de référence et univers de croyance se recouvrent entièrement.

Cependant, il arrive également qu'un clivage puisse s'installer entre univers de référence et univers de croyance. Ce clivage peut concerner soit les croyances d'un locuteur particulier (par exemple une déduction effectuée à partir d'un ensemble d'information partielle, ou bien un manque d'information), soit s'inscrire dans une pratique culturelle et cognitive collective, comme dans le cas de la fiction où l'on accepte de croire que le faux et vrai. Selon les possibilités des réalisations ces mondes peuvent être probables, possibles, ou contrefactuels (Achard-Bayle, 2012). Cette non-coïncidence montre l'existence de plusieurs mondes possibles, concevables à partir de l'univers de référence (Kleiber, 1997 :15) grâce à la faculté d'imagination (Turner et Fauconnier, 2002). Dans ce sens, le cas de la représentation théâtrale est intéressant pour la manière dont il révèle ce clivage et l'articulation possible entre univers de référence et univers de croyance. Comme nous l'avons anticipé plus haut, la présence de deux univers distingués peut être repérée si on se penche sur la situation de communication où les axes énonciatifs sont ancrés.

Les axes auteur-public et auteur-acteurs sont ancrés dans un univers de croyance factuel, c'est-à-dire que l'identité que les sujets possèdent lorsqu'ils rentrent dans la salle de théâtre est la même qu'ils possèdent en dehors de cette salle, dans d'autres contextes appartenant au même monde possible. Ce monde possible correspond à la représentation de la réalité communément partagée, non seulement entre eux, mais également avec les autres locuteurs qui ne participent pas au spectacle. En bref, il correspond à l'univers de référence, tenu pour vrai, dont nous venons d'explicitier l'aspect phénoménologique. Au contraire, l'axe

personnage-personnage est ancré dans un autre univers de croyance, celui fictionnel du récit raconté. Dans cet univers, les désignations changent afin de dénoter les personnages de cet univers fictionnel. Pour que la pièce ait lieu, l'existence de cet univers doit être admise par les spectateurs. Les modalités de cette admission ainsi que l'articulation entre ces deux univers factuel et fictionnel seront éclairées par notre analyse linguistique de la mise en scène.

2.4 LES MARQUEURS

Une fois le cadre théorique présenté, il nous reste à réfléchir brièvement sur la méthodologie que nous employons afin de mener à bien notre analyse. Dans les pages qui suivent nous étudierons l'emploi des marqueurs linguistiques en tant qu'outils d'analyse des corpus.

Cette réflexion se fixe deux objectifs essentiels :

1. Mieux comprendre le statut des marqueurs et les critères de sélection.
2. Fonder la validité des marqueurs repérés et des présupposés théoriques.

Nous approcherons cette question en quatre temps : d'abord, nous définissons brièvement les notions de marqueurs et de corpus, en discutant les notions de corpus ouvert ou clos et d'approche quantitative/qualitative (2.4.1). Ensuite, nous exposons les principales remarques et objections à propos du problème des marqueurs (2.4.2). Ce qui nous permettra de justifier l'adoption d'une démarche simultanément inductive et déductive de notre méthode et d'introduire la description des phases d'analyse (2.4.3). Cette présentation de la méthode nous permet d'apporter des cautions méthodologiques (2.4.3.1) aptes à garantir la validité de notre analyse.

Pour finir, nous présenterons brièvement l'application de cette méthodologie à notre corpus (2.2.4), avant de passer à son analyse détaillée, qui fera l'objet de la partie suivante.

2.4.1 Les notions de marqueurs et corpus

La méthodologie d'analyse par marqueurs que nous employons est l'une des plus répandues⁷⁷ pour l'étude des phénomènes linguistiques à partir de l'analyse des corpus, c'est-à-dire « *un ensemble déterminé de textes sur lesquels on applique une méthode définie* » (Dubois, 1969 : 117). Cet ensemble est considéré par ailleurs comme représentatif des phénomènes linguistiques que l'on veut analyser (Dubois, *ibid*) dans la mesure où les

⁷⁷ À titre d'exemple, on trouve trace de cette méthodologie dans les travaux suivants: Dubois, 1969, 115-119, Culioli, 1999a : 30-31, 1990b : 45, 1999 : 13 ; Delhay & Choi Jonin, 2005 : 10, Maingueneau, 1992 et Kerbart-Orecchioni, 1999.

textes sont regroupés selon un critère (« un point de vue » comme dans les mots de Rastier, 2011 : 34, Jaubert, 2002 :3). À ce stade, nous nous considérons les textes et le corpus comme deux données préalables à l'analyse des marqueurs. Dans cette partie introductive nous émettons trois considérations préalables qui nous permettent de fonder et discuter la notion et l'emploi des marqueurs ainsi que leur rapport avec la théorie. La première considération concerne la relation entre corpus et marqueurs, la deuxième la nature du support textuel qui permet le repérage des marqueurs et la troisième les deux grandes typologies de méthode qui peuvent être appliquées pour l'analyse :

1. Indépendamment de l'approche quantitative ou qualitative et de l'ampleur de l'ensemble considéré, la mise en relation des textes dans un corpus se fait par le repérage des marqueurs linguistiques (Jaubert, 2002 : 5). Cette méthode se fonde sur le relevé des traces linguistiques, c'est-à-dire des preuves, qui puissent attester de l'existence d'un fait linguistique donné et, par la suite, corroborent (ou pas) l'hypothèse de départ. Cette première définition des marqueurs nous permet de répondre à la première interrogation que nous avons posée dans notre introduction. Nous nous servons des marqueurs parce qu'ils nous fournissent la substance langagière nécessaire à la réflexion linguistique : ils forment la condition *sine qua non* pour l'élaboration d'une théorie, qui vise à expliquer un phénomène en l'inscrivant dans un cadre plus général et abstrait.

Les marqueurs jouent ainsi le rôle de charnière entre les données matérielles et empiriques et la théorisation abstraite. Cependant, ils servent également de jonction entre la théorie et la méthodologie. Comme le montrent les définitions données dans les dictionnaires philosophiques que nous avons cités en introduction de cette partie sur l'énonciation, une théorie est composée d'un ensemble d'énoncés abstraits qui visent à expliquer un ensemble déterminé de phénomènes observés. En revanche, la méthodologie consiste dans l'ensemble des opérations à suivre afin d'obtenir un résultat. Dans cette optique, les marqueurs sont simultanément la preuve qui corrobore une théorie et le résultat d'une méthode qui s'appuie sur la sélection et l'extrapolation de certaines expressions. Si cette double appartenance fait des marqueurs, un point de jonction entre théorie et méthodologie, il est également vrai qu'un positionnement à la charnière entre ces deux étapes de la réflexion scientifique risque de mettre en cause leur validité en tant que preuves d'une théorie et en tant que résultat d'une méthode d'analyse : le repérage des marqueurs est-il prédéterminé par l'orientation théorique du chercheur ? Comment gérer le

passage de la singularité empirique des marqueurs d'un corpus à la généralisation de la théorie ?

2. Comme nous l'avons vu dans la partie théorique sur l'énonciation, les discours sont définis par l'expression d'une signifiante commune à un ensemble de textes (Charaudeau, 2009 : 43-44, Maingueneau, 2009 : 23). Quoique la relation texte/discours ne soit pas exactement symétrique, il n'est pas possible d'étudier les discours sans s'appuyer sur des textes (Jaubert, 2002 : 4 ; Charaudeau, 2009 :44). Si l'énonciation est l'activité à la base de la production des textes, qui peuvent garder les traces de différents types de discours (Charaudeau 2009 : 44), il est également vrai que sans le support matériel et l'activité de configuration (Adam, 2008 :164) fournis par les textes (que ce soit un support écrit ou bien des enregistrements oraux et/ou vidéos), l'étude de l'énonciation s'avérerait difficile, voire impossible, parce que les données linguistiques seraient extrêmement éphémères. Comme le remarque Charaudeau (2009 : 39, 60), toute analyse linguistique est finalement une analyse sur corpus, par conséquent : toute linguistique est linguistique de corpus, compris comme un ensemble plus ou moins large d'observables. En effet, même si la linguistique des corpus a été largement inspirée par des principes quantitatifs (Dubois, 1969 116-123 ; Jaubert, 2002 : 2 ; Rastier, 2011 : 49), elle ne possède pas, a priori, de détermination quantifiable. Charaudeau (2004 : 63-64), Rastier (2011 : 52) et Maingueneau (2014) soulignent par exemple qu'un corpus ne doit pas forcément compter un large nombre de textes pour être représentatif. La délimitation quantitative d'un corpus peut ainsi varier en fonction du type et d'exigence de l'analyse, alors que les marqueurs sont toujours nécessaires afin de la mener à bien, C'est pour cette raison qu'à ce stade de notre recherche, nous préférons nous focaliser sur la notion de marqueurs au lieu d'insister sur celle de corpus.

3. Comme nous l'avons déjà brièvement anticipé, deux autres critères sont à prendre en compte dans la définition des limites d'un corpus : celui de la représentativité des textes choisis pour l'objectif d'une étude (Charaudeau, 2009 : 37), dont nous nous occuperons dans la partie de présentation de notre corpus, et celui de la valeur qualitative de certaines expressions, indépendamment de leur fréquence statistique à l'intérieur d'un corpus (Charaudeau, 2009 :60). Ce paramètre qualitatif, qui se fonde sur l'impact d'une expression donnée dans une situation de communication spécifique, est d'autant plus évident et important dans de petits corpus comme le nôtre. Le fait de réduire le nombre de

textes permet de mieux se focaliser sur chaque expression, d'en relever les éventuelles récurrences et surtout les implications contextuelles. De plus, le caractère représentatif des corpus implique que leur fermeture n'est qu'apparente et heuristique : en d'autres termes, elle est nécessaire à des fins d'analyse, mais un corpus peut toujours être agrandi par addition d'autres textes présentant les mêmes caractéristiques. En droit, un corpus est donc toujours ouvert (Charaudeau, 2009 : 56). Par conséquent les résultats de l'analyse menée sur un petit corpus peuvent être vérifiés en s'appuyant sur d'autres textes.

Ces trois considérations servent de point de départ pour étayer notre réflexion sur la méthodologie.

2.4.2 Les marqueurs linguistiques : la distorsion possible de leur fonction

Nous avons postulé plus haut (point n°1 du paragraphe précédent) que la compréhension des rapports entre théorie et méthodologie passe par une réflexion sur le rapport entre les marqueurs, concrets et spécifiques, et les conclusions, théoriques et générales. Réciproquement, afin de déterminer le statut et l'usage des marqueurs, il est nécessaire de s'interroger sur les conditions et les dynamiques du passage du singulier au général, du concret des marqueurs observés à l'abstrait de la pensée théorisante. Par conséquent, la réponse à ces interrogations permet de fonder la légitimité des marqueurs que nous allons repérer ainsi que de la validité de la théorisation.

Si on se situe dans une perspective éminemment méthodologique, le repérage dans le texte de marqueurs linguistiques sert à attester la réalisation des phénomènes langagiers et/ou communicatifs auxquels on s'intéresse. Cependant, ainsi conçue, cette méthode pourrait s'enfermer dans un cercle vicieux : le postulat établi a priori sur l'existence de certains phénomènes et effets de langage peut entraîner une distorsion du repérage parmi les expressions et les locutions observées. En s'actualisant dans la méthodologie des marqueurs, l'approche théorique, c'est-à-dire les convictions théoriques qu'on cherche à prouver, risque de devenir une idéologie qui s'impose machinalement sur la matière verbale (Ducrot, 1989 : 8), pré-orientant le repérage des marqueurs. Un tel piège invaliderait les résultats obtenus et, par conséquent, la théorie. Pour cette raison, il est

nécessaire d'expliciter les rapports entre théorie et méthodologie, ainsi que leurs influences réciproques dans les analyses linguistiques⁷⁸.

Ci-dessous, nous allons présenter les deux outils qui nous permettent de mieux expliciter cette articulation et éviter toute distorsion lors du repérage. Il s'agit du recours à la méthode inductive-déductive et aux deux cautions méthodologiques que nous adoptons lors de nos propres analyses.

2.4.3 La méthode inductive-déductive

En réfléchissant sur sa pratique d'analyste des faits linguistiques, Charaudeau identifie deux principes qui sont toujours coprésents et qui coopèrent : l'un « empirico-descriptif » et l'autre « hypothético-déductif » (2009 : 56). Le premier est centré sur les données du corpus, alors que le deuxième se focalise davantage sur « *les concepts fondateurs et les catégories explicatives* » (*ibidem*).

L'application simultanée de ces deux principes exclut l'existence d'un procédé de déduction ou d'induction « pur » et à sens unique, découlant de la théorie à la méthodologie et de la méthodologie à la pratique (l'analyse d'un corpus donné) ou vice versa. Ainsi, la déduction n'est pas seulement l'application d'un présupposé théorique qui oriente la lecture et, de la même manière, l'induction n'est pas seulement l'opération mentale qui généralise et élève au rang de théorie les données recueillies sur un corpus clos. L'analyse d'un corpus procède plutôt dans les deux sens : un va-et-vient entre l'observation empirique-descriptive et l'hypothèse-déduction s'instaure. Cette démarche considère qu'aucun des deux pôles (les marqueurs inductifs et l'ensemble des principes théoriques déductifs) n'est préétabli de manière stable et fixe. Au contraire, le résultat final, aussi bien du côté des énoncés théoriques que des marqueurs relevés, est le produit d'une interaction, de manière à ce que ni théorie, ni analyse et repérage des marqueurs puissent se définir et déterminer sans une mise en relation constante et continue tout au

⁷⁸ L'éventualité d'une distorsion possible des données est évidente lorsqu'on se penche sur le traitement automatique des textes par ordinateur. Thierry Guilbert (2014 : 3) souligne combien ce type de traitement, et la conséquente extraction des seules données quantifiables, déforme, coupe et recoupe l'ensemble des données non seulement au gré supposé du chercheur mais également selon le filtre de l'outil technologique employé.

long de l'analyse (Guilhaumou, 2002 : 9,12 ; Dalbera, 2002 : 5 ; Charaudeau, 2009: 55-56, 62, Amossy, 2015 : 3)⁷⁹.

La méthode ici présentée est donc celle qui est à la base de la comparaison entre pôles dont nous nous sommes servis dans le chapitre consacré au récit. Dans ce cas, l'un des pôles, celui modélisant, était déjà défini comme étant le résultat d'une opération de synthèse et abstraction résumant un ensemble de qualités repérées à partir de l'interaction/énaction avec d'autres textes⁸⁰. Dans le cas de la définition d'une méthode inductive-déductive, on se situe dans la phase antécédente de la comparaison : l'objet texte et/ou discours est encore « brut », dépourvu d'une schématisation, de la même manière, les principes théoriques dont nous nous servons ne sont pas prédéfinis, ils se situent au rang des hypothèses de travail. Tout comme l'énaction entre schéma narratif mental et récit factuel aboutit à une schématisation narrative nouvelle et spécifique, de la même manière la méthode inductive-déductive permet de faire émerger le cadre théorique utile à l'analyse et les traces linguistiques spécifiques pour l'ensemble de textes qui forment le corpus. Cependant, ce même cadre n'est pas créé *ex-novo* : les hypothèses reposent souvent sur des présupposés théoriques et méthodologiques déjà présents dans l'encyclopédie de l'analyste et/ou elles ont préalablement été définies et présentées au sein d'une communauté scientifique (Jaubert, 2002 : 3, Charaudeau, 2009 : 55, 58-59).

Cette perspective énactive à double démarche empirique et hypothétique confirme d'un côté la nécessité de clore le corpus à des fins heuristiques (la clôture forme la condition de possibilité de l'analyse parce qu'elle délimite le matériau à étudier) et affirme simultanément son ouverture intrinsèque non seulement à de nouveaux textes, mais également à de nouvelles approches théoriques qui puissent comparer, approfondir ou intégrer les résultats déjà obtenus.

La variabilité de l'interaction entre un ensemble théorique et les marqueurs est attestée non seulement par le repérage des différents marqueurs mais également par le sens attribué aux mêmes marqueurs selon différentes approches.

En guise d'exemple nous présentons ici, brièvement, les typologies et la classification des marqueurs proposées par différents chercheurs, suivant des perspectives théoriques variées.

⁷⁹ La réflexion sur une codétermination théorie-méthodologie n'est pas limitée aux sciences du langage: cette démarche inspire également la méthode de la théorisation ancrée (*grounded theory* en anglais) élaborée en sociologie et ethnologie (Paille, 1994 ; Strauss et Corbin, 2004; Glaser et Strauss 2010; Keller, 2013)

⁸⁰ Même s'il ne parle pas de dimension énactive, Rastier soulignent comment les corpus peuvent faire émerger des observables et des réalité qui resteraient « inaccessibles autrement » (2011 : 13). On peut également se référer à la distinction entre corpus de référence et corpus d'étude in Petitjean, 2008 : 423.

Dans son étude sur l'énonciation, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1999 : 39-134) se focalise sur l'inscription du locuteur dans son discours et relève ainsi des marqueurs qui témoignent de la présence de cette subjectivité sous la forme de subjectivèmes évaluatifs et affectifs et de déictiques. Les subjectivèmes évaluatifs et affectifs (repérables dans les noms, les adjectifs, les verbes et les adverbes) tiennent à la projection de la subjectivité du locuteur sur certains mots et expressions, selon des paramètres axiologiques (bon, mauvais, juste, injuste), attribués par le locuteur ou un groupe socio-culturel, ou expérientiels, par exemple les modalisations (vraie, fausse, incertaine) et les estimations émises à partir du vécu du sujet-locuteur ainsi que de la catégorie de référence de l'objet qualifié (par exemple les paramètres de grandeur, longueur). En revanche, les déictiques enregistrent les paramètres contextuels de la situation de communication : coordonnées spatio-temporelles et personnes. Ils gardent le même signifié mais possèdent autant de référents que le nombre des situations de communication possibles. L'angle d'attaque de Kerbrat-Orecchioni aboutit à une classification des marqueurs, alors qu'Antoine Culioli (1999 : 11-15), optant pour une approche fondée sur l'hypothèse d'existence des facultés logico-cognitives, propose un modèle d'interprétation structuré autour de la notion d'attracteur, la représentation abstraite et absolue garante de la stabilité du sens, et de gradient, qui définit les occurrences (les types) concrètes. Ainsi les déictiques d'espace et de temps sont définis sur l'axe éloignement/rapprochement de l'attracteur/locuteur. De la même manière la gradation est possible pour les adjectifs, les syntagmes verbaux au travers de l'ajout des adverbes. Enfin, la praxématique qui intègre non seulement une approche logico-cognitive, mais également pragmatique et actionnelle, conçoit d'abord chaque mot comme le résultat d'un découpage de la réalité selon le vécu du sujet et de sa communauté socio-culturelle de référence. Comme nous l'avons vu plus haut, cette approche fait des noms les marqueurs par excellence, en tant qu'unité originelle de la production verbale. De même, l'analyse et le traitement des noms ainsi que des déictiques sont associés non seulement à la situation en contexte, mais également aux capacités imaginatives, aux représentations mentales, à la perception de soi et du monde environnant (l'ipséité), à la mémoire et à l'affection. Tous ces paramètres peuvent être associés à un nom ou à l'emploi des déictiques spatio-temporels (voir par exemple l'analyse du mot *casbah* par Paul Siblot, 1998 ou les articles sur les déictiques de Jeanne-Marie Barbéris, 1997, 1998, 2010, Détrie, 2012).

Comme le montre ce bref résumé de certaines approches, la variation des perspectives d'études et les notions issues de domaines différents de la linguistique influencent non

seulement la typologie des marqueurs repérés, mais également les nuances et les paramètres pris en compte dans l'analyse de chaque marqueur.

2.4.3.1 Les étapes de l'analyse

Une analyse de type inductive-déductive peut être divisée en deux grandes étapes méthodologiques, le recueil des données et le relevé des récurrences (Charaudeau, 2009 : 58-62) :

1. Le recueil des données. Cette première étape se voudrait totalement empirique et neutre (Charaudeau, 2009 : 58), cependant le choix d'un objet d'étude peut déjà déterminer une orientation, comme la décision d'étudier certains phénomènes et pas d'autres (Dalbera, 2002 : 3, Jaubert, 2002 : 3). On voit donc qu'orientation théorique et expérience pratique de la recherche du matériau langagier sont coprésentes et s'influencent réciproquement dès le début de la recherche. L'enjeu du chercheur est de reconnaître, d'évaluer la portée et de neutraliser les implications personnelles, lorsqu'elles nuisent à l'objectivité du travail (dans ce sens, voir le billet de Marie-Anne Paveau publié sur le carnet de recherche *L'infusoir* : <http://infusoir.hypotheses.org/2182>).

2. Le relevé des récurrences. Cette étape est cruciale et nécessite une grande rigueur scientifique. Le relevé des récurrences consiste dans la vérification des hypothèses, formulées sur la base d'une orientation théorique (Charaudeau, 2009 : 58-59). Cette vérification est l'étape où s'effectue le repérage des marqueurs. L'orientation de la recherche s'explique et on cherche à voir si effectivement des marqueurs émergent de la matière langagière observable. Cette phase est à notre sens la plus délicate parce qu'elle fait appel à l'objectivité du chercheur afin d'éviter toute déformation et dérapage idéologique de l'analyse⁸¹.

Pour cette raison, nous avons identifié deux cautions méthodologiques qui nous permettent d'articuler la relation entre induction et déduction dans notre corpus. Ces cautions aident à équilibrer l'influence des deux approches, inductive et déductive, et à tendre vers l'objectivité de l'analyse.

⁸¹ Comme le remarque Jean Dubois, l'interprétation d'un texte ou d'un corpus peut varier selon les convictions personnelles et les modèles épistémologiques de référence de l'analyste (1969: 125). Par conséquent, il est nécessaire d'être conscient de ce côté discrétionnaire de l'interprétation afin d'en réduire un caractère arbitraire trop marqué.

2.4.3.2 Les cautions méthodologiques

Dans le cadre de l'analyse linguistique, l'objectivité des propos émis permet d'en cautionner la scientificité. Il s'en suit que la définition des paramètres d'objectivité est l'enjeu méthodologique majeur auquel l'analyste est confronté.

L'objectivité peut être définie par une équidistance, plus ou moins parfaite, de deux situations problématiques :

1. la distorsion de la matière linguistique afin de prouver ou corroborer une théorie (Ducrot, 1988 : 8).
2. la non-représentativité du corpus pour l'objet de recherche (Dubois, 1969 : 117⁸²).

Ces deux remarques impliquent que l'objectivité est construite grâce à un corpus cohérent avec les objectifs de la recherche et sans opinion préconçue ou conviction préalable trop marquée.

En effet, comme le remarque Charaudeau (2009 : 56), le critère pour encadrer proprement un corpus et son analyse est celui de la mise en contexte, autrement dit de la prise en compte de la dimension énonciative de la matière verbale. Cette prise en compte permet d'inclure les conditions de production et de communication, et donc d'offrir une perspective qui, englobant le contexte d'énonciation, nous fournit des éléments ultérieurs de compréhension pour l'analyse.

Dans le cas de notre analyse, la démarche pour objectiver le repérage des marqueurs dans un corpus prévoit deux paramètres : l'importance de l'approche quantitative-qualitative et l'étude du corpus selon plusieurs angles d'attaque. Le premier peut également être référé de manière plus générale à tout type de corpus, alors que le second est particulièrement pertinent pour le corpus que nous avons constitué.

2.4.3.2.1 La mise en contexte et l'approche quantitative-qualitative

Comme nous l'avons vu, l'analyse par marqueurs d'un corpus implique la prise en compte de deux approches différentes de la matière verbale : l'une quantitative et l'autre qualitative. L'attention au qualitatif est relevante en termes de situation de communication

⁸² Jean Dubois définit la représentativité comme « un ensemble d'énoncés », choisis selon des critères d'homogénéité spatio-temporel parmi tous les énoncés et les ensembles d'énoncés possibles dans un univers de discours donné. En ce sens la représentativité de notre corpus se fonde sur l'homogénéité de l'expression verbale et sur le contraste entre les différents contextes d'énonciation (lecture d'un livre et mise en scène) afin de mieux cerner les implications énonciative et pragmatiques qu'un changement de contexte entraîne sur l'énonciation.

et d'énonciation : elle permet en effet de mesurer l'impact (Charaudeau, 2009 : 60) d'une expression donnée, souvent isolée ou peu présente dans la totalité du corpus, en la mettant en rapport avec sa situation d'énonciation (le mot situation est ici omni-compréhensif des données matérielles et contextuelles de production de l'énoncé ainsi que des énoncés environnants – le cotexte). Cette prise en compte des données qualitatives permet de dresser un cadre plus complet de l'analyse et également de mieux reconstruire les réseaux de sens que chaque expression établit.

À ce propos, Charaudeau (2009 : 60-62) cite le cas de certaines expressions de Nicolas Sarkozy, qui, même si énoncées une seule fois, ont eu un large impact et donc méritent d'être étudiées en relation à leur contexte d'énonciation. Toujours pour montrer les limites d'une approche uniquement quantitative, Charaudeau se focalise également sur l'étude des récurrences du pronom *je* par Nicolas Sarkozy et Ségolène Royal lors de la campagne présidentielle. Dans le cadre d'une analyse purement quantitative, les analystes avaient retenu une seule donnée, extraite de son cotexte : le nombre élevé de récurrence de ce pronom personnel. Cette haute fréquence du pronom *je* les avait ainsi amenés à conclure qu'une personnalisation de la campagne présidentielle, et donc de la vie politique, était en train de se produire. Au contraire, une analyse de l'emploi et la fréquence du *je* dans une optique quantitative-qualitative, qui a mis cette donnée en rapport avec le contexte et le cotexte d'énonciation, a révélé comment le *je* n'était pas employé dans une optique de personnalisation du message politique, mais plutôt comme signe d'une démarcation par rapport à l'adversaire (Sarkozy) ou par rapport à un courant interne à son champ politique (Royal).

Cet exemple montre comment la seule approche quantitative risque d'être défailante pour l'analyse linguistique.

2.4.3.2.2 L'étude du même texte selon plusieurs grilles d'analyse

Pour un petit corpus comme le nôtre, adopter plusieurs modèles ou grilles de lecture pour le même texte (marqueurs de l'énonciation, séquences textuelles et analyse sémantique) est très utile afin de vérifier les résultats obtenus. Plusieurs axes qui s'entrecroisent permettent de montrer comment un sens est construit à partir de la coopération entre plusieurs types de marqueurs (par ex. embrayeurs, connecteurs, sémèmes), repérés à partir de principes théoriques et d'objets de recherche différents.

L'analyse par différentes approches comporte un double avantage : une analyse plus approfondie, fondée sur différents angles d'attaque complémentaires, selon la définition proposée par Heisenberg (2013).

Les marqueurs sont ainsi soumis à une vérification croisée pour attester la validité, et donc l'objectivité, des données. Comme nous allons le voir, un exemple est souvent susceptible de révéler entièrement son potentiel linguistique-communicatif si on y accède à travers plusieurs paliers d'analyse qui s'entrelacent (par exemple : le constat d'existence et la nomination tous à l'œuvre simultanément dans la même réplique). Cette « coalition » d'indices (Rastier, 2011 : 211), fait en sorte que les marqueurs s'entrelacent et se renforcent les uns les autres en permettant une confirmation/réfutation de l'hypothèse de départ.

2.4.4 La méthode inductive-déductive appliquée à notre corpus : un premier aperçu

Ce premier aperçu de notre corpus revêt deux fonctions principales : la première est la mise en pratique de nos réflexions méthodologiques dans la définition et dans l'étude de notre corpus, la seconde est celle de la transition/présentation du corpus que nous allons analyser. Si on reprend les deux étapes de la méthodologie inductive-déductive, ce paragraphe correspond à la première étape, celle du recueil des données. Elle comprend la définition du corpus et un premier relevé de ses caractéristiques. Pour ce relevé des propriétés nous nous appliquons une méthode qualitative et quantitative, qui sert pour définir le choix du corpus de travail.

Ainsi, ci-dessous nous présentons brièvement le corpus choisi et nous revenons sur les deux cautions méthodologiques énoncées plus haut, afin de montrer comme elles ont été appliquées.

Cette partie sert également de transition pour la partie suivante, qui coïncide avec la seconde étape de la méthodologie inductive-déductive, où nous nous consacrons à l'analyse des marqueurs linguistiques.

2.4.4.1 Le choix du *Petit Prince*

Le récit dont nous avons choisi d'étudier l'adaptation est *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. Ce choix repose sur plusieurs raisons que nous allons détailler ci-dessous.

Comme nous l'avons annoncé dans la partie sur l'adaptation, notre démarche prend pour repère principal l'explication de l'adaptation selon le principe de la transécriture (Gaudreault et Marion, 1999). Nous posons comme présupposé que la condition pour qu'un récit soit transféré d'un média à un autre est le fait de posséder certaines caractéristiques, qui sont compatibles non seulement avec le média dans lequel il est « coulé » au départ (dans notre cas, le livre), mais également dans le média cible.

Il s'agit ainsi de repérer les caractéristiques intrinsèques au texte adapté qui permettent son passage au texte-adaptation. Dans l'optique de la transécriture, le média-écosystème est en effet conçu comme une « moule » présentant une forme et certaines caractéristiques (techniques, matérielles, d'usage et de relation avec les destinataires) qui le rendent apte à accueillir certains types de récit, dont les caractéristiques sont compatibles avec la forme du « moule ». Parallèlement, notre observable de départ n'est pas le théâtre comme un « tout » indifférencié, mais l'une des composantes de ce média-écosystème, c'est-à-dire les données linguistiques qui fonctionnent comme clé pour comprendre les spécificités de ce média au travers de l'analyse de leur manifestation et interaction avec l'écosystème médiatique. Il s'ensuit que, afin d'identifier et comprendre les implications d'un changement de contexte médiatique pour le sens de l'expression verbale (et vice-versa comment la langue opère pour assurer l'adaptation), il est nécessaire de choisir un texte qui possède d'un côté un ensemble de caractéristiques susceptibles de favoriser l'adaptation du récit dans le média théâtral et de l'autre côté qui présente un certain écart par rapport à certaines caractéristiques intrinsèques de l'écriture et de la mise en scène théâtrale. La mise en scène théâtrale est caractérisée par un espace tridimensionnel, défini et limité. Souvent, pour des raisons de budget, le nombre des acteurs de la troupe ainsi que celui des objets de scène sont également limités. De plus, au théâtre, une dimension visuelle est également présente. Afin de voir comment la langue opère dans une adaptation théâtrale, il est ainsi nécessaire de définir un corpus qui présente à côté des paramètres facilitant l'adaptation (dans notre cas, certains choix lexicaux et la présence des dialogues), d'autres qui sont opposés par rapport à ceux du média théâtral (acteurs, costumes, objets de scène, effets spéciaux, fonds de scène). Dans ce type de corpus, la langue est effectivement amenée à déployer ses potentialités expressives afin de contrer certaines limitations imposées (espace tridimensionnel défini, nombre limité d'acteurs et d'objets de scène) par le média-écosystème qui fonctionnent comme des contraintes pour la réussite de l'adaptation.

Le Petit Prince s'avère ainsi être le choix idéal pour des raisons quantitatives : il s'agit d'un récit à chronotope multiple (la Terre, l'astéroïde du Petit Prince et les planètes du

voyage interplanétaire) où les situations, ainsi que les personnages, y sont nombreux. Compte tenu de l'espace tridimensionnel et unique de la scène ainsi que du caractère visuel de la mise en scène théâtrale, ces caractéristiques forment autant des points difficiles à traiter au moment d'une adaptation sur scène. Nous focalisons ainsi notre attention sur le traitement linguistique de ces points pour voir si et comment ces difficultés sont relevées et traitées du point de vue de l'énonciation sur scène.

2.4.4.2 Le choix de l'adaptation de Virgil Tanase : l'« effet loupe »

La partie introductive sur l'adaptation a rappelé comment un objet adapté peut donner lieu à une pluralité d'adaptations qui s'articulent vis-à-vis de l'adapté dans une structure étoilée (Farcy, 1993 : 396). Il s'ensuit que l'objet adapté préserve un rapport unique et spécifique avec chacune des adaptations réalisées parce qu'il demeure le centre déclencheur de cette pluralité d'adaptations⁸³ et que chaque adaptation présente des spécificités non seulement vis-à-vis de l'objet adapté, mais également vis-à-vis des autres adaptations. Cette considération est à la base de l'organisation des étapes de l'analyse. D'abord, nous nous focalisons sur l'étude du texte adapté (la source) et sur son rapport avec une adaptation en particulière. Ensuite, nous nous comparons les résultats de cette analyse avec l'ensemble des pièces que nous avons répertoriées. Les informations acquises sur le récit adapté et leur traitement au niveau d'une adaptation forment un premier pôle de comparaison qui fixe les points de repère pour l'analyse des adaptations successives. En effet, au travers de l'étude comparée, nous prenons connaissance non seulement des caractéristiques de l'adaptation, mais également des caractéristiques du texte adapté. Cette double prise de connaissance permet d'ouvrir la comparaison aux autres adaptations. Cette division en deux étapes, où la première analyse devient un pôle pour les analyses successives, met en œuvre le même principe de l'énonciation auquel nous avons également recours pour l'application du schéma actantiel au récit.

L'adoption de cette démarche en deux étapes impose de faire un choix au niveau de l'adaptation qui sert de première comparaison avec le récit-adapté. En d'autres termes, il est nécessaire de déterminer quelles caractéristiques doit posséder la pièce qui sert dans cette première phase de comparaison. Afin de définir combien et quelles adaptations

⁸³ Dans ce sens, cette relation adapté-adaptation reproduit la relation de lien et dépendance hypotexte/hypertexte théorisée par Genette (1982 : 11-12) : le texte *b* (l'hypertexte) se greffe sur le texte *a* (l'hypotexte) « d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ».

étudier nous nous sommes intéressés dans un premier temps à la liste des adaptations théâtrales que nous a fournie la succession Saint-Exupéry. À partir de cette liste, qui compte environ 147 adaptations (y comprises les lectures sur scène, les spectacles des marionnettes et les chorégraphies), nous avons extrait 5 adaptations relativement récentes et moyennement faciles à repérer et visionner⁸⁴ : *Le Petit Prince* de Virgil Tanase (2009), celui de Stella Serfaty (2013), celui de Pierre Chapuset (2015), celui de Adriane Ruelle (2015) et celui de Ralph Schütte (2015, joué depuis 2013). Les adaptations choisies ont pu être visionnées sur support vidéo ou en salle de théâtre dans le cas des trois spectacles de 2015, joués au Festival OFF d'Avignon. Toute appréhension du spectacle a dans un premier temps fait l'objet d'une prise de note à partir du support et de l'expérience (vision en salle ou sur écran plus lecture du scénario pour celle de Tanase). Ce travail a été mené en parallèle avec la recherche bibliographique sur adaptation, média, énonciation, texte et sémantique cognitive. Le va-et-vient de l'analyse ainsi que la construction et la sélection de corpus et des outils théoriques ont évolué en parallèle. Cette évolution en parallèle, nous a permis d'intégrer les pièces auxquelles nous avons assistées en juillet 2015 à Avignon. En effet, le travail effectué préalablement a permis d'esquisser les pistes utiles pour l'analyse. Le support principal des adaptations avignonnaises étant éphémère (il s'agissait uniquement de la performance sur scène), l'analyse a été possible grâce au travail effectué précédemment sur les deux autres pièces et aux lectures théoriques. À l'occurrence des photos des spectacles ont été prises. En retour, cette analyse supplémentaire a apporté une contribution à la modulation et définition des résultats déjà obtenus lors de la première analyse. Par ailleurs, pour les raisons que nous allons présenter ci-dessous, cette deuxième vague d'analyse nous a également réconforté dans le choix de l'adaptation de Virgil Tanase pour la première comparaison.

Comme nous nous intéressons au rapport entre les données linguistiques et les données extralinguistiques au sein d'une écologie médiatique, les paramètres que nous avons sélectionnés pour le choix de l'adaptation sont issus en partie de la composante linguistique et en partie de la composante extralinguistique. Toujours dans une optique de (re) définition mutuelle, (Charaudeau, 2009 ; Amossy, 2015), ces paramètres ont été déterminés à partir de la réflexion théorique ainsi que de l'observation du corpus.

⁸⁴ La liste que la Succession Saint-Exupéry nous a fournie comprend également les productions amateur et montées dans de petits théâtres, jouées pendant des courtes périodes et désormais assez éloignées dans le temps (période 1970-2000). Pour plusieurs d'entre eux, il était donc impossible de repérer la captation vidéo ou d'assister au spectacle.

Nous nous sommes focalisés sur la présence ou l'absence de reformulation, sur l'ordre des séquences textuelles (et donc scéniques) pour la partie proprement linguistique, sur la présence/absence des effets spéciaux, le nombre des objets de scène et le nombre des acteurs pour les données extralinguistiques. L'étude théorique, ainsi que l'expérience de lecture et vision des spectacles, ont conforté notre intuition initiale sur le rapport entre l'énonciation sur scène et son contexte et nous ont permis de formuler une hypothèse de travail sur les différences entre énonciation et référence dans la performance théâtrale et le texte écrit.

Les résultats de l'étude des 5 pièces selon les paramètres fixés sont synthétisés dans le tableau suivant :

	Tanase (2009)	Serfaty (2013)	Chapuset (2015)	Ruelle (2015)	Schütte (2015)
N° des acteurs	3	2 + 1 plasticienne de sable	2	6	1
N° objets de scène	8	1 (un sac de sable)	38	9	12
Effets spéciaux (bande son, écran, jeux de lumière)	Bulles de savon et bande son pour représenter le déplacement du Petit Prince d'une planète à une autre.	Projections sur écran des créations de la plasticienne de sable.	Non	-Instrument musical sur scène pour accompagnement -Phares de scène (jaune, bleu et rouge) allumés en alternance pour gérer les tours de parole.	Lumières qui changent de couleur et intensité selon les personnages. Jeu des ombres chinoises avec une abat-jour.
Reformulation des répliques	Non	Reprise quasi-totale du texte et du dialogue originels. Omission/petite reformulation de quelques phrases. Par exemple : « je ne dessinerai pas mon avion » sur scène devient « Je ne te dessinerai pas mon avion ». La phrase est incorporée dans le dialogue.	Insertion des répliques pour faire en sorte que les personnages interagissent avec le public -Insertion des répliques reprise de l'adaptation en BD de Joann Sfar.	Non	Non
Ordre des séquences textuelles	Aménagé différemment (suite chronologique)	Respecté	Respecté	Respecté. Suppression de certaines séquences (astronome turc, buveur, vaniteux, écho, fleur du désert, jardin de roses, aiguilleur et marchand de pilules).	Respecté

Parmi ces adaptations, celle de Tanase a retenu notre attention pour trois raisons : 1. la réorganisation des séquences textuelles selon le fil du temps, qui ne répliquaient pas la structure emboîtée et à rebours du conte, 2. le nombre limité d'acteurs (vs la multitude des personnages), 3. le décor absent et le peu d'objets de scène (vs la pluralité des chronotopes à représenter).

Nous avons ainsi pu constater que dans cette pièce, comme les composantes relevant des sémiotiques extralinguistiques ont des marges d'expression limitées (à cause de la configuration tridimensionnelle du plateau et également à cause des choix du dramaturge, limitant le nombre d'acteurs et d'objets de scène), la langue devient le système sémiotique qui joue un rôle prépondérant dans la communication avec le public en salle et dans les relations avec les autres composantes du « tout » théâtral.

Dans une optique qualitative de l'analyse, la pièce de Tanase possède ainsi un « effet loupe »⁸⁵ sur notre objet de recherche : en réduisant *a minima*, mais sans effacement total, les composantes issues de sémiotiques non-linguistiques (au contraire des adaptations de Sarfaty, Ruelle et Chapuset), cette pièce rend possible non seulement l'étude approfondie de l'emploi de la langue sur scène, mais également celle des rapports entre données extralinguistiques et données linguistiques. En limitant le nombre des composantes extralinguistiques et en les mettant en relation avec les données linguistiques, le potentiel d'expression face à la réalité matérielle de la langue est en effet maximalisé, ce qui permet de faire ressortir les spécificités de la langue par rapport au média-cible et, au travers d'une comparaison à rebours, par rapport au média-source. De plus, l'adaptation de Tanase réunit en effet des caractéristiques qui sont absentes (le changement de l'ordre des séquences), peu présentes ou éparpillées dans d'autres adaptations (par ex. le nombre des objets de scène et des acteurs).

Dans la pièce de Tanase, le nombre des objets de scène est plus ou moins équivalent à celui des pièces de Ruelle et Schütte, cependant la valeur qualitative de ces objets est différente : objets de scène réutilisés dans plusieurs scènes, fonction différente alors que se

⁸⁵ Ce terme est repris des méthodologies d'enquêtes en sociologie (Rémy, 2009:3, Ghebaux, à paraître), où l'effet loupe consiste à se focaliser sur l'étude d'un petit groupe qui présente de manière saillante toutes les caractéristiques à prendre en compte dans l'analyse. Même si les questionnements et les données traitées dans les travaux sociologiques sont différents, il en demeure néanmoins vrai que les questions des méthodes quantitatives et qualitatives sont transversales à toutes les sciences humaines et sociales, comme le témoignent les travaux sur la théorisation ancrée. La réflexion sur la méthodologie que nous menons ici est suffisamment abstraite pour pouvoir se situer au delà des différences entre les champs du savoir. Il est question ici des données et du recueil de ces données selon des critères de qualité et/ou quantité et non pas de la nature des données mêmes.

produit un changement de scène ou de personnage qui manie l'objet en question. Comme nous allons le voir, cette différence est à la fois créée et inscrite dans l'énonciation sur scène. Les objets sont relativement peu nombreux mais très importants, surtout si on considère que les costumes des personnages sont très simples et pourvus de peu d'accessoires permettant l'identification du personnage. Au contraire, la pièce montée par Ruelle prévoit des costumes très spécifiques et très accessoirisés. Ce choix des costumes de scène permet de minimiser le nombre des objets sans pour autant effectuer de nouvelles mises en contexte. Le costume de l'acteur introduit déjà au changement de scène. En plus, l'adaptation de Ruelle dispose d'un nombre majeur d'acteurs, ce qui permet de différencier les personnages plus facilement et diminue la valeur de la nomination pour les transitions d'un personnage et d'une scène à l'autre.

Le choix de cette adaptation répond ainsi au critère de représentativité que le corpus doit satisfaire afin d'être probant pour l'analyse, sur une base qualitative de sélection des données.

Afin d'éviter toute distorsion des résultats, nous avons ensuite recours également à une vérification de type quantitative. Les résultats dégagés de l'analyse de cette pièce sont vérifiés et comparés aux quatre autres adaptations, conçues comme un corpus témoin par rapport à la pièce de Tanase.

La prochaine partie se focalisera sur l'analyse des marqueurs dans le processus adaptatif.

3^{ème} PARTIE ANALYSE DU CORPUS

Dans la première partie, nous avons présenté notre objet de recherche, l'adaptation, et nous avons indiqué l'intérêt que cet objet revêt pour la recherche linguistique (le changement de média comme changement de contexte). Dans la deuxième partie, nous avons défini les outils conceptuels et méthodologiques dont nous nous servons pour traiter d'un point de vue linguistique notre objet. Nous avons ainsi présenté le concept d'énonciation, ainsi que les différentes conceptualisations élaborées en France à partir de cette notion, et nous avons réfléchi au statut et à l'emploi des marqueurs. En guise de conclusion de cette deuxième partie, nous avons présenté le corpus sur lequel nous travaillons. Cette troisième partie est centrée sur l'analyse de ce corpus. Elle sera menée en trois temps. Premièrement nous allons reprendre les trois paramètres (structure du récit, point de vue et valeurs) que nous avons fixés comme étant les garants de l'équivalence entre adapté et adaptation. Ces paramètres seront traités d'un point de vue sémiotique (le schéma actantiel et la macroséquence) et linguistique (narratologie énonciative pour le point de vue et isotopie pour les valeurs) afin de montrer qu'ils ont été conservés lors du passage d'un média à un autre. Au cours de cette phase nous comparons ainsi livre et pièce théâtrale. Ensuite, nous nous focalisons sur l'adaptation en tant que processus. Nous revenons ainsi sur le texte source de Saint-Exupéry afin d'identifier les caractéristiques qui permettent et/ou facilitent son passage au média théâtral.

Les caractéristiques linguistiques que nous repérons (nous nous focalisons sur les spécificités du lexique et sur les séquences dialogales) nous fournissent le matériau qui permet l'adaptation, parce qu'elles sont compatibles avec l'écosystème médiatique ciblé. Le texte est ainsi analysé selon une approche linguistique, mais dans une perspective sémiotique : les grilles d'analyse que nous adoptons sont en effet choisies parce qu'elles montrent le potentiel sémiotique de la langue et du texte, autrement dit elles montrent comment ces caractéristiques co-occurrent à la production (et à la transmission) du sens dans des contextes différents.

Enfin, nous nous focalisons uniquement sur la pièce/adaptation. Après avoir identifié les caractéristiques qui permettent l'adaptation, nous effectuons l'opération inverse. Nous repérons les spécificités du média théâtral qui peuvent représenter des obstacles pour l'adaptation du récit en question, à cause non plus d'une compatibilité mais d'une opposition entre narrativité intrinsèque et extrinsèque. L'analyse montre ici comme

l'énonciation, et l'activité de compréhension/interprétation des spectateurs, permettent de dépasser les contraintes physiques et technologiques du média et, d'assurer ainsi l'adaptation. Dans cette partie nous nous intéressons à la construction de la référence sur scène et nous analysons les déictiques et la nomination en mettant en rapport acte de langage et référent sur scène.

3.1 APPLICATION DU SCHEMA ACTANTIEL ET DE LA MACROSÉQUENCE AU *PETIT PRINCE* DANS UNE VISÉE HEURISTIQUE

Afin d'effectuer la comparaison heuristique qui nous permettra de dégager le schéma actantiel propre au récit de Saint-Exupéry, il est d'abord nécessaire d'établir une méthode d'observation et repérage des éléments du conte qui puisse nous aider à mener à bien notre analyse. Premièrement, il est nécessaire de renverser temporairement la démarche, par rapport à celle déductive que nous avons présentée dans le chapitre consacré au récit (du schéma abstrait au récit factuel, comme dans le cas des macrostructures repérées par Kintsch et Van Dijk). Dans cette première phase, nous adoptons ainsi une démarche inductive qui se fonde sur l'observation du conte et du scénario en tant que « matière brute ».

Cette matière est structurée sur plusieurs niveaux : les structures sémio-narratives profondes et de surface et les structures discursives). La manifestation du récit à laquelle nous sommes confrontés est celle de surface, où les composantes de la structure profonde (le schéma actantiel et les trois axes) sont « coulées » dans une fiction (l'histoire du *Petit Prince*, avec ses thèmes et ses valeurs, sa structure, sa division en chapitres et ses images) et dans une substance matérielle précise (le livre papier, le scénario qui doit être performé). Afin de pouvoir remonter de la structure de surface aux structures schématiques sémiolinguistiques abstraites, il est nécessaire dans un premier temps de sélectionner les éléments, les « noyaux » et les « catalyses » selon la définition proposée par Barthes, qui permettent l'accès à ce niveau profond du conte⁸⁶.

⁸⁶ Dans *l'analyse structurale des récits* (1977: 7-57), Roland Barthes distingue (à l'instar de Benveniste) les composantes d'un récit en classes d'unités de nature intégrative et distributive. Le sens des unités intégratives est entièrement rempli seulement en relation avec les personnages et la structure narrative (1977 : 23). Elles se divisent en indices proprement dits et en informations. Les indices proprement dits renvoient à l'atmosphère, aux données psychologiques et caractérielles des personnages. Les informations fournissent l'ancrage spatio-temporel. Quant aux unités distributionnelles, elles regroupent les manifestations de surfaces des composantes des catégories sémiolinguistiques. Par conséquent, elles remplissent de manière autonome leur sens et instaurent des relations avec les autres unités (1977 : 19). Les unités distributionnelles se divisent en noyaux et catalyses : les noyaux sont formés des actions et des personnages saillants dans un récit, ceux

Nous partirons ainsi des éléments les plus évidents et facilement repérables du récit pour en faire ensuite abstraction en nous appuyant sur les composantes propres au schéma actantiel et à la macrostructure narrative. Cette démarche nous permet de faire émerger la structure organisatrice du récit. Comme nous employons le schéma actantiel et la macrostructure narrative en tant que termes de comparaison, nous visons à repérer les composantes de ces deux modèles : les fonctions et les actants d'inspiration proppienne, tels qu'ils ont été définis par Greimas et Larivaille. Nous considérons ainsi que les structures propres au schéma actantiel et à la séquence narrative regroupent les personnages sous l'étiquette d'actants qui, selon le rôle qui leur est attribué, orientent, accomplissent, s'opposent, facilitent ou sont modifiés par l'opération de transformation. Les éléments de surface, c'est-à-dire les personnages et les actions contenus dans le *Petit Prince* seront classés et, s'il le faut, groupés sous une dénomination commune, selon les catégories d'actant et de fonction. Cette démarche abstractive nous permettra de franchir la barrière du niveau discursif et de nous situer au niveau sémio-narratif, propre aux deux modèles dont nous nous inspirons.

L'opération de repérage et sélection des éléments de surface référables aux composantes abstraites s'appuie sur deux paramètres : un paramètre quantitatif et un paramètre qualitatif. Par deux angles d'attaque différents, ces deux paramètres font émerger et isolent les personnages et les actions qui peuvent être reconduits ensuite aux catégories d'actants et de fonctions. Le paramètre quantitatif vise le nombre des personnages et la fréquence de leur présence (sont-ils présents du début à la fin du conte ou n'apparaissent-ils que dans des scènes spécifiques ?). Le paramètre qualitatif touche au rôle et à l'importance des personnages dans le récit, il contribue ainsi au tri entre les noyaux et les catalyses. Nous établissons enfin le rôle et l'importance des personnages par un angle d'attaque relationnel, qui tient compte de l'importance et de la définition des actions par rapport aux trois axes qui les orientent. La combinaison de ces deux paramètres, quantitatif et qualitatif, autour

qui fonctionnent de « charnières », ouvrent ou clôturent les passages d'une phase à l'autre d'un récit ; alors que les catalyses sont composés des actions et des personnages qui se réunissent autour d'une unité fonctionnelle de charnière sans modifier l'articulation d'un noyau au successif (1977 : 21). Suivant cette définition, les actions composant la macroséquence sont des noyaux, alors que le schéma actantiel fait émerger parmi les personnages les noyaux ainsi que les catalyses. Les actants peuvent en effet regrouper plusieurs personnages. Il s'ensuit que plusieurs personnages regroupés sous une même étiquette actantielle peuvent représenter une répétition de la fonction propre à l'actant. Certains personnages sont ainsi des catalyses, plutôt que des noyaux. Comme nous allons le voir, dans le *Petit Prince* cette distinction noyaux-catalyses parmi les personnages concerne surtout les adjuvants. Parmi plusieurs adjuvants, un seul (le renard) se fait mentor du sujet. Les adjuvants non-mentors sont ainsi des catalyses qui réitèrent la fonction d'aide et préparent l'action du mentor, noyau indispensable pour l'achèvement du récit.

de la notion d'action exprimée par un schéma actantiel permet de remonter de la multitude des personnages à la catégorie abstraite des actants.

Une fois les composantes du schéma et leurs relations identifiées, nous y appliquerons la grille de lecture fournie par la macroséquence narrative : elle synthétise les trois axes dans un seul schéma dynamique qui fait émerger la relation de transformation, centrée sur les passages entre une action ou un état et le suivant, visant une fin précise.

3.1.1 UN SCHEMA ACTANTIEL AVEC EMBOITEMENT : LA METHODE D'ANALYSE

Afin de nous engager dans cette démarche inductive, il est d'abord nécessaire d'identifier les éléments les plus évidents, suivant les deux paramètres, quantitatif et qualitatif. Le premier se focalise sur les récurrences de certains éléments dans le conte et le scénario, et le second attire l'attention sur l'importance narrative des éléments en question.

La classe d'éléments du conte et du scénario que nous considérons afin de nous orienter dans notre analyse est celle des personnages, parce qu'elle nous permet de remonter aux actants et par conséquent de dégager les trois axes. Par la suite, le schéma actantiel et l'ensemble des personnages nous permettront de réfléchir à la macroséquence narrative.

À ces fins, nous appréhendons les personnages en tant que fonctions, c'est-à-dire des unités à la base de la « *grammaire narrative* » susceptibles de tisser des liens avec des éléments très éloignés (Barthes, 1977 : 16). Les fonctions apparaissent disséminées et émergent à plusieurs niveaux du récit ; elles contribuent ainsi à structurer le récit en tant que système.

Ainsi avons-nous extrait dans un premier temps la liste des personnages, dans leur ordre d'apparition dans le conte/texte-source⁸⁷ :

1. L'aviateur

2. Le Petit Prince

3. La rose

⁸⁷ Comme nous allons le voir dans le chapitre sur l'énonciation et le point de vue, cet ordre n'est pas maintenu dans la pièce.

4. Le roi
5. Le vaniteux
6. Le buveur
7. Le businessman
8. Le géographe
9. La fleur du désert
10. Le serpent
11. Le renard
12. Les roses de la roseraie
13. L'aiguilleur
14. Le marchand de pilules contre la soif.

À partir de cette liste, nous avons établi les relations entre les personnages. Cette démarche permet d'éclairer le rôle des personnages et de les réduire à leurs actants.

Afin de déterminer la nature des relations entre les personnages, il est nécessaire d'établir d'abord une sorte d'échelle d'importance des liens qu'ils tissent entre eux. Dans le cadre d'une schématisation d'ensemble, le repérage des relations et des personnages plus importants nous servira de paramètre pour déterminer la nature de tout autre lien. Cette prémisses opérationnelle, à savoir le repérage et le classement des unités de base effectués à partir de la totalité du conte iconotextuel, nécessite de critères opérationnels afin de s'actualiser : les paramètres quantitatifs et qualitatifs sont ainsi mobilisés.

Le critère quantitatif est fondé sur le degré de présence de chaque personnage : nous constatons que certains n'apparaissent que dans un chapitre (ex. : la fleur du désert, le roi, le vaniteux, le buveur, le businessman, le géographe, l'aiguilleur, le marchand de pilules

contre la soif), d'autres dans plusieurs chapitres (le renard, la rose, le serpent), d'autres encore sont présents pendant les deux tiers du conte (l'aviateur) et enfin un personnage, le Petit Prince, est présent pendant toute la durée de l'histoire⁸⁸. Quant à la pièce, l'ensemble des personnages prévus pour la représentation sur scène est substantiellement maintenu : les seuls personnages à ne pas être prévus pour la représentation sont la fleur du désert, l'aiguilleur et le marchand de pilules contre la soif. Comme nous allons le voir, leur rôle est marginal. Il s'agit de trois des nombreux acteurs recouvrant la fonction actantielle d'adjuvant.

En revanche, le critère qualitatif nous aide à établir l'importance narrative indépendamment de la présence constante (du début à la fin), intermittente ou ponctuelle des personnages. Ce critère permet de repérer les personnages qui, même s'ils n'apparaissent que dans un nombre restreint de pages, influencent la suite du récit et fournissent en même temps la solution d'un nœud narratif (par exemple le renard qui transmet un enseignement au Petit Prince).

À partir de la totalité des personnages, et selon les critères quantitatif et qualitatif énoncés, nous avons relevé deux relations qui revêtent une importance majeure, dans le conte adapté ainsi que dans l'adaptation.

La première est celle entre le Petit Prince et l'aviateur et la seconde est celle entre le Petit Prince et le renard.

Les critères pour juger de l'importance de ces deux liens sont d'ordre quantitatif et qualitatif pour la première et uniquement d'ordre qualitatif pour la seconde.

Le lien Petit Prince-aviateur émerge de la narration pour une première raison quantitative : il la traverse dans sa totalité⁸⁹ (même à partir du titre du conte) et continue après le départ du Petit Prince de la Terre. L'aviateur déclare effectivement dans l'épilogue d'écrire pour ne pas oublier un ami (p.25). Du surcroît, les dernières lignes de l'épilogue sont formulées en tant qu'appel aux lecteurs : « *s'il vous plaît, écrivez – moi vite qu'il est revenu* » (p. 116).

L'annonce de l'écriture et l'appellation directe aux lecteurs inscrivent ainsi cette phrase dans une démarche performative, qui sera approfondie dans le chapitre suivant. Pour l'instant nous soulignons seulement que, surtout grâce au prologue et à l'épilogue, le narrateur s'inscrit dans la narration et se représente en tant qu'auteur. Il est par conséquent

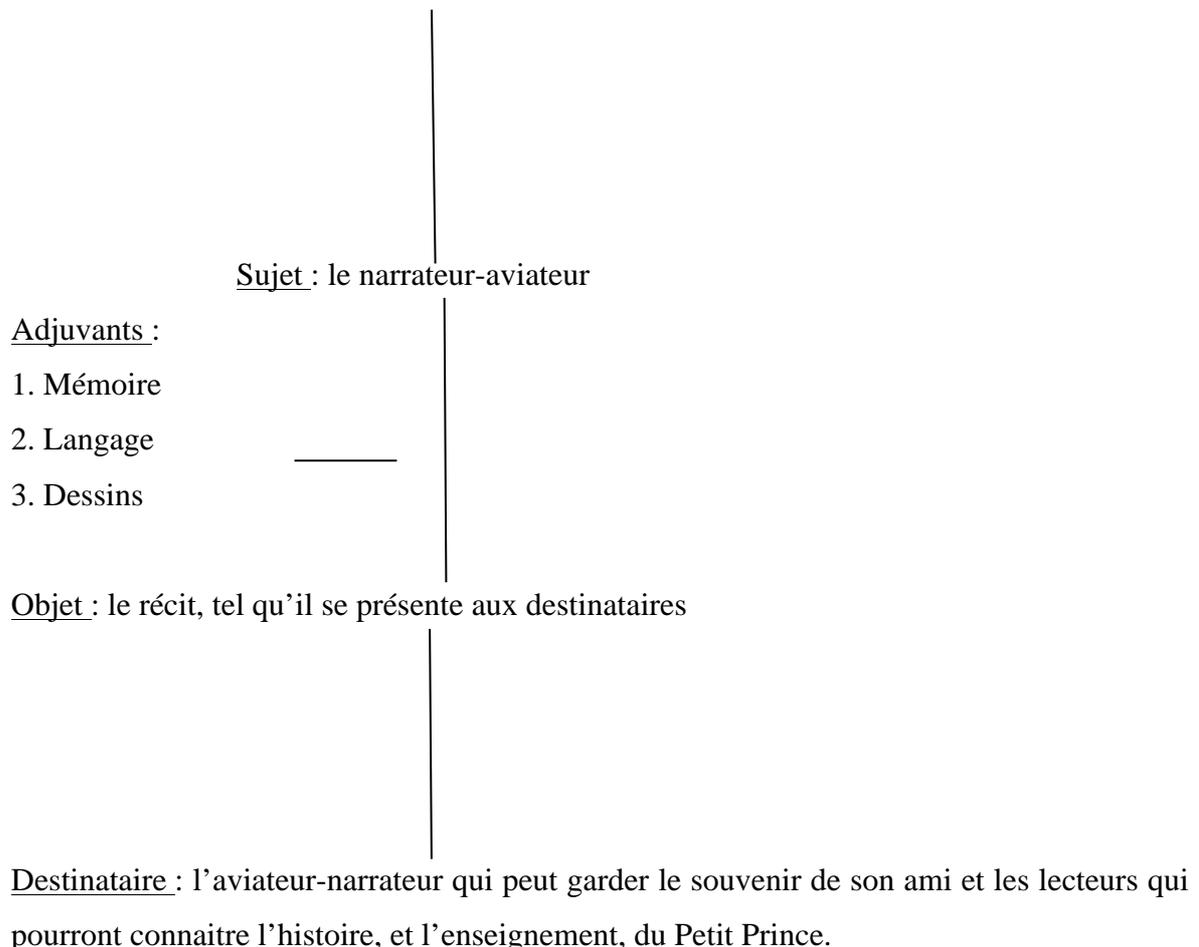
⁸⁸ Comme nous allons le voir dans le prochain chapitre, cette distribution des personnages se retrouve dans la division en trois chronotopes de l'espace-temps de l'histoire.

⁸⁹ Comme nous allons le voir plus bas et dans le paragraphe consacré au point de vue, cette présence continue est due au fait que l'aviateur se présente comme étant à la fois narrateur et auteur du récit.

personnage, narrateur⁹⁰ et auteur. En outre, la subordonnée circonstancielle de but (« *pour ne pas oublier un ami* ») qui accompagne sa présentation en tant qu'auteur, nous éclaire également sur les raisons de cette écriture : faire face à un souvenir qui est en train de s'effacer de sa mémoire. Cette explicitation du but de l'écriture permet de situer l'aviateur et son action dans l'horizon de la quête.

Compte tenu de cette énonciation de sa quête, nous pouvons dresser un premier schéma actantiel qui concerne l'auteur-narrateur et ses actions. Tout comme le prologue et l'épilogue, où la dimension de la quête de l'aviateur-auteur émerge davantage, ce schéma a pour fonction d'encadrer le récit que nous analyserons. Il est pour cette raison un macro-schéma actantiel qui emboîte le récit proprement dit :

Destinateur : la perte de mémoire dénoncée par l'auteur, qui le pousse à écrire



⁹⁰ Le fait d'être personnage et narrateur rend l'aviateur un narrateur-témoin, selon la classification proposée par Genette (1976 : 225).

Ce schéma actantiel rend compte d'un récit qui brouille les frontières entre le contenu mental et l'objet-physique livre, comme le témoignent les références à l'activité de l'écriture et du dessin (« *Voici le seul dessin* », p.13). Il correspond à un récit, celui du temps de l'écriture, déjà abouti : il forme le cadre du récit-objet, qui se profile ainsi comme un récit emboîté dans ce macroschéma. Étant un récit abouti, le macro-schéma actantiel ne relate pas la transformation-parcours de l'écriture et par conséquent ne présente pas les trois épreuves repérées par Greimas (qualifiante, principale, glorifiante), ni une véritable macroséquence narrative.

Ce premier macro-schéma assigne le rôle d'objet au récit raconté. Étant un « récit », cet objet possède à son tour son propre schéma actantiel et sa macrostructure qu'il est nécessaire approfondir afin de dégager la structure propre au *Petit Prince*.

Nous nous attelons dans les pages suivantes à l'analyse du schéma actantiel du récit qui constitue l'objet narratif encadré par le prologue et l'épilogue du conte, ainsi que de la mise en scène.

3.1.1.1 Le schéma actantiel du récit

Le schéma actantiel, qui nous servira pour définir la macroséquence, peut être appréhendé et traité en tant que système, donc comme un réseau de relations : cela signifie que l'identification d'une de ses composantes, dans notre cas un actant, nous garantit l'accès à l'ensemble des données dont le système est composé (dans notre cas spécifique : les autres actants et les axes). Chaque actant peut ainsi nous conduire à l'identification des autres. Cette équivalence des entrées dans le système nous pose la question du choix de l'entrée. Nous avons choisi de résoudre ce problème en abordant le récit par l'étude de l'actant sujet. L'importance de cet actant a été déterminée sur la base de deux considérations, en référence aux paramètres qualitatif et quantitatif que nous avons déjà mentionnés et appliqués plus haut. Comme le soulignent Michel Mathieu, (1974 : 366-367) et Paul Larivaille (1974 : 375), le personnage-sujet présente deux caractéristiques précises : 1. C'est le personnage qui connaît un parcours de transformation à cause de la quête qu'il entreprend. 2. Sa présence est traçable tout au long de l'histoire.

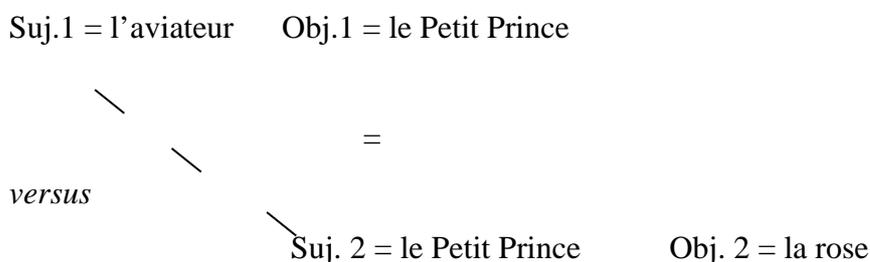
Comme l'analyse qualitative et quantitative précédente l'a montré, *Le Petit Prince* possède deux personnages qui interviennent du début à la fin du récit : l'aviateur-narrateur et le Petit Prince lui-même. Ces deux personnages connaissent un procès de transformation et sont engagés dans une quête similaire : la recherche (ou les retrouvailles) d'un(e) ami(e).

Ils sont ainsi également éligibles pour le rôle du sujet. Nous identifions dans ce redoublement une première anomalie par rapport au schéma actantiel tel qu'il a été théorisé. Le modèle théorique est ainsi appliqué à cette étape de l'analyse de manière heuristique : il devient le premier pôle de comparaison afin de faire émerger la structure propre au conte de Saint-Exupéry.

Avant de se pencher sur le détail du parcours-transformation diégétique de chacun des deux sujets, il est donc nécessaire de traiter cette anomalie et d'étudier le rapport entre les deux personnages.

Nous cherchons ainsi à dégager un schéma unifiant les quêtes des deux personnages, à partir des objets qu'ils recherchent. Le Petit Prince cherche à rentrer sur sa planète afin d'y retrouver sa rose. L'aviateur, qui se sent seul, voudrait que le Petit Prince reste, parce qu'il a trouvé en lui le vrai ami qu'il cherchait depuis toujours. Le Petit Prince est ainsi sujet de sa propre quête et objet de la quête du second sujet, l'aviateur. Afin de rendre compte de cette opposition nous empruntons la schématisation proposée par Nicole Everaert-Desmedt dans *Sémiotique du récit* (1981 : 30). Ce modèle comporte deux sujets opposés entre eux, parce que l'objet d'une première quête est également sujet d'une autre quête.

Dans le cas du *Petit Prince*, le schéma suivant se profile :



Afin de mieux comprendre les rapports entre les deux personnages, nous nous consacrons maintenant à l'analyse détaillée des deux lignes narratives, celle du Petit Prince et celle de l'aviateur. Nous nous servons ainsi des modèles du schéma actantiel et de la macroséquence afin de dégager le schéma actantiel et la macroséquence où le Petit Prince et l'aviateur revêtent le rôle du sujet.

3.1.1.2 Le schéma actantiel de la quête du Petit Prince

Destinateur : le rapport difficile entre la rose et le Petit Prince

|
Sujet : le Petit Prince
|

Objet : des réponses sur les rapports interpersonnels. Pour comprendre les personnes il faut savoir voir au-delà des apparences. (cette quête, issue des difficultés de compréhension avec la rose, est élargie à une réflexion sur la source de la vérité des choses. Cette source, invisible, jette une lumière nouvelle sur la question des relations interpersonnelles)

Adjuvants : opposant : l'aviateur

1. habitants des planètes
2. les roses de la roseraie
3. le renard (mentor)
4. l'aiguilleur
5. le marchand de pilules contre
la soif

6. le serpent

7. la fleur du désert

Destinataire : le rapport entre le Petit Prince et la rose

3.1.1.3 Macroséquence narrative du Petit Prince

Manque : incompréhension et solitude. Conséquence : il quitte sa planète.

Épreuve qualifiante : le jardin des roses et la reconnaissance de sa rose comme unique, grâce à l'aide du renard-mentor.

Prouesse : transmission du savoir à l'aviateur-opposant, qui se convainc de le laisser partir.

Salut : départ par le biais de la morsure du serpent.

Apothéose : (supposée) retour sur sa planète et réconciliation avec la rose.

Le schéma actantiel du Petit Prince pose dans un premier moment la question des rapports interpersonnels. Ses difficultés avec la rose deviennent ensuite anecdotiques et ouvrent sur une quête existentielle et philosophique plus profonde. Afin de comprendre les (ré) actions de sa rose, le Petit Prince doit d'abord s'interroger sur comment on parvient à (re) connaître le vrai au-delà des apparences (« *l'essentiel invisible pour les yeux* »). Son mentor, le renard, l'aide non seulement à devenir conscient de cette nature invisible du vrai, mais aussi à comprendre la place des émotions et des sentiments dans le processus de connaissance (« *on ne voit bien qu'avec le cœur* »). Grâce à cette ouverture sur la question de la vérité, le conte de simple récit sur le voyage d'un personnage acquiert une portée plus ample et propose un message à valeur universelle (« *on ne voit bien qu'avec le cœur, l'essentiel est invisible pour les yeux* »), qui ne s'applique pas seulement au cas spécifique. Nous retrouvons également les composantes typiques de la quête, organisées dans les étapes de la macroséquence : le manque initial est formé par l'incompréhension entre le Petit Prince et la rose. Le Petit Prince est donc amené à quitter l'astéroïde. Il amène avec lui son bagage d'interrogations et de questions non résolues concernant les difficultés qu'il a eues avec sa rose. Même s'il n'en est pas vraiment conscient au départ, sa quête consiste à apprendre davantage sur la nature des rapports interpersonnels. Comme nous allons le voir dans le chapitre consacré aux isotopies et aux valeurs, cela signifie s'interroger sur ce qui est vraiment important et par conséquent sur la méthode de connaissance du vrai. Cette découverte du vrai se fait à l'aide de plusieurs adjuvants, chacun fournissant au Petit Prince des occasions de réflexion sur la complexité des relations interpersonnelles : dans cette optique, les habitants des planètes sont des exemples des contraires des vrais amis. L'épreuve réside dans le fait que le Petit Prince quitte les planètes l'une après l'autre, à la fois interloqué ou déçu par la rencontre avec ces personnages. Il trouve ses réponses une fois arrivé sur Terre, grâce au renard qui devient son mentor et lui fait cadeau de l'objet magique : la capacité de voir l'invisible, c'est-à-dire l'essence (et donc le vrai) que les choses cachent derrière leur apparence. À ce point, ayant compris les faiblesses de la rose, cachées derrière son attitude hautaine, il est prêt pour rentrer sur son astéroïde, fortifié (et donc transformé) d'une sagesse nouvelle. Le serpent se configure ainsi comme le dernier

des adjuvants que le Petit Prince rencontre lors de son voyage. Dans cette quête le seul opposant est l'aviateur : il est en effet opposé au départ du Petit Prince parce qu'il y voit l'ami qu'il a longtemps recherché. Afin de mieux élucider la dynamique de la quête de l'aviateur nous reproduisons ici-bas son schéma actantiel et sa macroséquence de transformation.

3.1.1.4 Le schéma actantiel de la quête de l'aviateur

Destinateur : l'expérience d'un véritable rapport d'amitié, qui ne soit pas superficiel comme ceux avec les grandes personnes.

—
Sujet : l'aviateur

—
Objet (et mentor) : le Petit Prince

—
Destinataire : L'aviateur qui découvre la valeur authentique des choses (« *l'essentiel est invisible pour les yeux* ») et la vérité sur les rapports humains.

3.1.1.5 Macroséquence de l'aviateur

Manque : un vrai ami.

Épreuve qualifiante : suivre le Petit Prince dans le désert et apprendre son enseignement (Dans cet apprentissage la dynamique d'échange propre aux relations interpersonnelles se produit).

Prouesse : laisser partir le Petit Prince (parce que cela signifie assumer les aspects positifs et négatifs du fait de s'être fait apprivoiser).

Salut : application de la leçon apprise (les étoiles qui savent rire comme souvenirs de son ami).

Apothéose : écriture du livre afin de raconter son histoire.

À cause de sa solitude parmi les hommes, l'aviateur est en quête d'un vrai ami qui puisse le comprendre (le manque initial). Il le trouve dans le Petit Prince. Le départ de ce dernier signifierait ainsi l'échec de sa quête et le retour à l'état de dégradation précédent leur rencontre (la solitude). C'est pour cette raison qu'il s'oppose au retour du Petit Prince sur son astéroïde. Il est par conséquent l'anti-sujet du Petit Prince.

Cette relation sujet vs anti-sujet brise l'unicité de la perspective du récit, propre au schéma actantiel et à la macroséquence narrative théorisés par Greimas et Larivaille. Tout comme l'analyse des deux schémas actantiels, le réseau des relations entre ces deux personnages se complexifie : les quêtes et les relations se recoupent et s'influencent mutuellement. L'aviateur, dernier ami terrestre du Petit Prince, est simultanément son opposant. De manière analogue, le Petit Prince est simultanément l'objet de la quête de l'aviateur et, au fur et à mesure que la narration se déploie, il en devient son mentor. Grâce à la transmission de l'enseignement du renard, le Petit Prince parvient à changer la vie solitaire de l'aviateur, même après son départ. En effet, la séparation entre les deux amis est un présupposé nécessaire pour que le mécanisme du souvenir et l'enseignement du Petit Prince sur l'invisible s'installent.

Les relations d'opposition sont ainsi amoindries : en structurant la narration autour de deux sujets, *Le Petit Prince* renonce à introduire dans le conte un véritable antagoniste. Cela est possible grâce à l'amitié qui lie les deux personnages. En principe, la quête de l'aviateur ne nuit pas entièrement au Petit Prince : elle s'oppose à son intérêt principal, mais elle ne lui cause pas un malheur irréparable, ni contraint le Petit Prince à rejeter ce personnage et à se protéger de lui. L'affrontement entre sujet et anti-sujet se résout ainsi dans l'œuvre de conviction que le Petit Prince entame auprès de l'aviateur afin de le laisser partir. Pour ce faire, il doit le convaincre que son départ ne marque pas sa disparition totale, ni entraîne le vide dans la vie de l'aviateur. Grâce à cette rencontre, la vie du narrateur – aviateur en ressort transformée : le souvenir de leur rencontre et les étoiles « *qui savent rire* », dont le Petit Prince lui fait cadeau, témoignent de cette transformation dans la vie et dans la vision du monde de l'aviateur. Après le départ du Petit Prince, le ciel étoilé prend un sens

différent pour l'aviateur puisque son ami habite l'une de ces étoiles. L'aviateur a ainsi appris à « *voir avec le cœur* », c'est-à-dire à saisir le sens (et donc la vérité) invisible au-delà du sens commun et de l'apparence des objets. La victoire du Petit Prince sur l'aviateur est ici représentée par cet enseignement-persuasion qu'il opère auprès de l'aviateur. En révélant à l'aviateur la nature invisible du vrai, le Petit Prince devient son mentor, il passe ainsi d'objet (passif) d'une quête à une position plus active. Le fait que le Petit Prince soit le mentor de l'aviateur lui confère plus de pouvoir en termes diégétiques : celui de la transmission d'un savoir inconnu à l'aviateur. Ce passage objet-mentor est dû à l'emboîtement des histoires. Le Petit Prince sort du premier flash-back (celui du voyage et de son arrivée sur Terre) fortifié par l'enseignement appris du renard sur la vérité invisible. Les deux prouesses du Petit Prince et de l'aviateur se nouent ainsi strictement, étant l'une la réponse positive à l'autre : le Petit Prince transmet l'enseignement appris et l'aviateur choisi d'y adhérer. Cette intersection influence également le moment de l'apothéose, qui en ressort mitigé. L'aviateur a rencontré un vrai ami, a acquis une vérité fondamentale, mais il est à nouveau seul. La consécration de sa quête devient ainsi celle d'écrire un conte pour transmettre ce qu'il a appris et espérer un jour dans le retour de son ami. La conclusion se fonde ainsi autour de la notion du savoir, sur l'axe de transformation non-savoir-→savoir. Cependant, la tristesse causée par le départ de son ami n'a pas été entièrement apaisée. De la même manière, nous ne savons pas avec certitude si le Petit Prince a fait retour sur son astéroïde et s'il y a retrouvé sa rose. Ce manque de connaissance est dû au point de vue du récit, qui est celui de l'aviateur. Vu son expérience personnelle, il ne peut que faire des suppositions sur le destin du Petit Prince. Cette nouvelle interaction entre les deux personnages atténue les deux apothéoses qui ne sont pas entièrement abouties. Nous demeurons dans l'incertitude quant au sort du Petit Prince ainsi qu'au sujet de la vie de l'aviateur : se reverront-ils à nouveau ? Que sont-ils devenus ? Que s'est-il passé sur l'astéroïde du Petit Prince ? Par effet de cette apothéose mitigée, le conte demeure ouvert et préfigure la possibilité d'un retour (du moins souhaité) du Petit Prince. Bien que de nombreuses analogies soient repérables entre les lignes narratives de ces deux personnages, il est toujours possible de distinguer entre sujet (le Petit Prince) et anti-sujet (l'aviateur) pour deux raisons : la première est quantitative, le Petit Prince, en tant que personnage, est présent tout au long du conte, alors que l'aviateur, en tant que

personnage,⁹¹ s'efface lors du récit du voyage interplanétaire et de l'arrivée du Petit Prince sur Terre. L'autre raison est qualitative : même si la narration ne nous fournit pas un récit du retour et de la vie du Petit Prince sur l'astéroïde après son voyage, le degré d'aboutissement de sa quête est légèrement plus élevé que celui de l'aviateur. Le voyage du retour que le Petit Prince souhaitait a pu avoir lieu, alors que le souvenir de son ami console l'aviateur mais provoque simultanément chez lui de la nostalgie, pas vraiment apaisée par la présence d'autres connaissances.

L'analyse des schémas menée ici reprend la schématisation sujet-objet de Greimas, mais en même temps garde la trace de la théorie des possibles narratifs proposée par Claude Bremond, selon laquelle, chaque personnage possède sa propre ligne diégétique, dont il est le sujet-héros (1964 : 27, 1966 : 64, 1973 : 40). La macrostructure traditionnelle du conte consisterait ainsi dans une organisation de tous les faisceaux narratifs dérivant de ces lignes, gérée par le narrateur suivant un seul vecteur d'action narrative qui définit le héros et, toujours dans une optique du système, les autres rôles des *dramatis personæ* (1966 : 62, 1973 : 33). Ce choix consiste dans l'actualisation de l'une des lignes parmi l'ensemble des possibilités virtuelles et donc des points de vue possibles. La structure du *Petit Prince* par effet des deux sujets et du rôle multiple du Petit Prince (sujet, objet et mentor) se situe dans une voie intermédiaire entre l'enchaînement nécessaire, logique et géré par un seul point de vue, propre des théories narratives de Propp et Greimas, et l'ensemble des possibilités et des points de vue et d'actions à combinatoire libre proposé par Bremond. En décrivant le parcours des deux personnages partageant la même quête, et dont l'un devient l'objet de la quête de l'autre, deux possibles narratifs résultent ainsi actualisés, mutuellement définis et estompés dans la narration. Comme nous l'avons montré, dans le cas du *Petit Prince*, l'actualisation d'une seule ligne au détriment des autres n'est pas aboutie : la trame narrative résulte des deux parcours de transformation du Petit Prince et de l'aviateur, qui se recoupent et s'influencent mutuellement.

Cette analyse narratologique-sémiotique forme le premier palier de notre recherche sur les variations qui intéressent un même texte lorsqu'il est coulé dans deux médias différents.

En effet, le schéma actantiel et la macroséquence narrative forment le premier paramètre de définition d'une adaptation ainsi que le substrat où les deux autres paramètres de définition (le point de vue et le système des valeurs) se situent. Cette analyse

⁹¹ Cet effacement concerne l'aviateur en tant que personnage, car, comme nous allons le voir dans le prochain chapitre, il demeure toujours présent en tant que narrateur, c'est-à-dire en tant que centre de conscience qui régit la narration de l'histoire du Petit Prince.

narratologique nous fournit ainsi l'arrière-plan pour l'analyse des structures discursives de surface. Ainsi que le schéma actantiel et la macroséquence, le point de vue et le système des valeurs demeurent deux des paramètres à prendre en compte lors qu'on juge de la pertinence d'une adaptation. Il s'agit effectivement des paramètres qui doivent être maintenus stables, ils doivent donc présenter une équivalence de réalisation entre l'adapté-source et l'adaptation-cible, afin qu'un processus d'adaptation se mette en place. Le point de vue et le système des valeurs gardent en effet une partie d'abstraction susceptible de s'exprimer dans plusieurs substances sémiotiques et ils peuvent, par conséquent, être transférés d'un média à l'autre.

La suite de notre analyse se focalisera sur ces deux dimensions du récit.

Vu la nature textuelle et verbale des objets sémiotiques auxquels nous sommes confrontés, cette analyse nécessite d'être approfondie à l'aide des outils propres à l'étude d'une sémiotique particulière (le langage verbal) qui relèvent de la recherche en sciences du langage. Le point de vue sera discuté dans le chapitre suivant. L'analyse des axes et des actants nous a déjà permis de dégager quelques mots-clés concernant les valeurs (connaissance, vérité, amitié, relations interpersonnelles) dont la portée et la signification à l'intérieur du récit seront approfondies dans le chapitre consacré aux isotopies.

3.2 ÉNONCIATION ET POINT DE VUE

Le point de vue est l'un des paramètres que nous avons identifiés comme garant de l'équivalence en matière d'adaptation.

Il s'agit d'une notion en rapport avec l'énonciation. Par conséquent, d'un point de vue sémiotique, cette notion se situe au niveau discursif du parcours génératif. Comme nous l'avons vu dans la partie sur le récit, ce stade discursif concrétise le schéma actantiel abstrait qui ne présente que les tenants logiques de l'action. Au stade discursif, le récit est thématique. Cette thématique implique la définition des valeurs, ainsi que des éléments diégétiques, tels que lieu, temps et personnages. Ce passage au discours et à la thématique nécessite une instance d'organisation du matériel thématique. Cette instance est discursive, elle prend en charge les rôles des différents actants et se construit par rapport à ce système. Pour résumer, elle coïncide avec le narrateur qui raconte. Afin d'organiser ce matériel, le narrateur doit en effet fixer des points de repère (factuels ou fictifs, selon l'univers de référence) qui définissent une situation de communication. En d'autres termes, il doit se situer dans et par rapport à ce qu'il raconte (Rabatel, 2008 : 11-13, 18). Cette activité de situation dans le récit comporte deux conséquences du point de vue linguistico-discursif :

1. Le narrateur est une instance énonciative
2. Son activité en tant qu'instance peut être étudiée au travers des notions d'énonciation et de point de vue.

À son tour, l'instance du narrateur peut se distancier du point de vue des personnages, peut assumer le point de vue d'un seul de ces personnages et le maintenir tout au long de la narration ou encore assumer à tour (et donc gérer) les points de vue des différents personnages tout au long du récit. Dans ce sens, Rabatel (1998 : 101-102) montre que l'approche énonciative se différencie de la narratologie genettienne de la focalisation zéro et extérieure (Genette, 1983 : 49), estimant qu'un sujet de conscience (Banfield, 1979 : 10) est toujours présent dans la narration, même quand il est effacé et non-reconduisible à un personnage. Cette conception attribue un repère même aux « *phrases sans parole* » dont la source énonciative n'est pas identifiable à première vue (Banfield, 1995). L'activité structurante du récit relève ainsi d'une activité (manifeste ou pas) de nature perceptive, cognitive et axiologique (Rabatel, 1998 : 104).

En tant que composante énonciative, elle entre donc en interaction avec le contexte médiatique qui co-occure à la communication du récit. Il s'ensuit que, même si dans une adaptation le même point de vue est gardé, les stratégies d'expression seront variées et s'appuieront sur des éléments différents selon le média. Afin de montrer que le même point de vue est gardé du texte adapté à son adaptation, nous allons étudier les différents moyens de l'exprimer. Nous commençons notre analyse à partir de l'étude du point de vue dans le texte source pour la comparer ensuite à celle de la performance théâtrale.

3.2.1 La construction du point de vue dans *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry

Dans le cas du récit que nous étudions, trois considérations préalables sont à retenir :

1. notre posture d'analyse qui se fonde sur le fait que nous appréhendons le texte à partir de la même position du lecteur, c'est-à-dire celle de l'allocutaire.
2. la fictionnalité du récit
3. Le récit à la première personne

Ces trois considérations impliquent que, afin de nous servir de la langue comme clé pour l'analyse, nous devons d'abord admettre l'opération d'immersion fictionnelle que le lecteur accomplit au moment de la lecture (Schaeffer, 1999 : 179-187). Autrement dit, tout comme le lecteur ordinaire nous acceptons d'adhérer à la représentation de ce qui est dit et de l'imaginer en vertu de ce pacte fictionnel entre narrateur et lecteur. Cette acceptation est régie par une capacité de l'esprit humain : l'imagination (Fauconnier et Turner, 2002 ; Johnson, 1987 ; Fauconnier, 1984). Elle nous permet de représenter ce dont nous n'avons pas d'expérience directe, mais dont nous pouvons nous construire une image par ressemblance ou différence par rapport à notre vécu, le monde que nous connaissons et les connaissances partagées socio-culturellement. Grâce à cette capacité nous sommes en mesure de nous représenter l'univers de référence du conte qui, en tant que fictionnel possède un statut logique particulier. Il n'est ni vrai, ni faux, ou pour mieux dire : nous savons que c'est faux (il n'existe pas en tant que tel), mais nous faisons comme s'il était vrai (Martin, 1992 : 275). L'univers fictionnel est ainsi un univers de croyance, c'est-à-

dire, un ensemble des propositions tenues, et accréditées, pour vraies (Martin, 1983 : 36-37). Cet acte de croyance, qui est à la base de l'opération d'immersion fictionnelle, fonde également la mise en place de la référence du discours. Par cet acte de croyance, le récit établit en effet une équivalence entre univers de croyance et univers de référence (Schaeffer, 1999 : 153).

Une fois passé le cap du pacte de lecture, de l'immersion fictionnelle et de l'univers de croyance, les éléments du monde fictionnel peuvent ainsi être admis comme référents des expressions linguistiques. Cet univers nous fournit également le contexte, les personnes pour l'énonciation et les personnages pour le récit. Comme nous allons le voir, personne et personnage peuvent (ou pas) coïncider. La structure profonde du récit que nous avons présentée dans le chapitre précédent nous permet d'identifier une partie de ce contexte, notamment les personnages, les actions et les changements d'état marquants. Afin de définir l'univers de croyance dans lequel l'énonciation s'inscrit, il nous reste à considérer les paramètres spatio-temporels fictionnels dans lequel cette énonciation est ancrée. Ainsi, avant d'étudier l'énonciation, il est nécessaire de définir la structure chronotopique du conte. Théorisé par Bakhtine (2011 [1978] : 237), le *chronotope* d'une narration, est la « *corrélation essentielle des rapports spatio-temporels* » qui « *exprime l'indissolubilité* » de ces deux catégories. L'actualisation de cette unité de temps-espace passe par « *la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret* ». Le chronotope fournit ainsi le substrat spatio-temporel nécessaire à l'ancrage de l'histoire dans un univers spécifique. Ce caractère simultanément contextuel et fondateur est utile par la suite pour l'analyse énonciative du conte. Globalement, le conte se caractérise par une structure pluri-chronotopique, composée de trois chronotopes (temps présent, temps dans le désert, temps du voyage du Petit Prince) qui sont distribués au début, au milieu et à la fin du conte :

Tpi = temps présent initial, c'est-à-dire le prologue (6 ans après la rencontre entre l'aviateur et le Petit Prince). À ce temps s'ajoute le TE = brève évocation du temps de l'enfance, encore plus révolu que les autres temps et de l'épisode de l'astronome turc.

Tpc = temps présent conclusif, c'est-à-dire l'épilogue (dans lequel le narrateur-aviateur souhaite que le Petit Prince revienne).

Tdi = temps initial dans le désert, moment de la rencontre aviateur et Petit Prince.

Tdc = temps conclusif dans le désert, moment de l'enseignement du Petit Prince à l'aviateur et départ du Petit Prince.

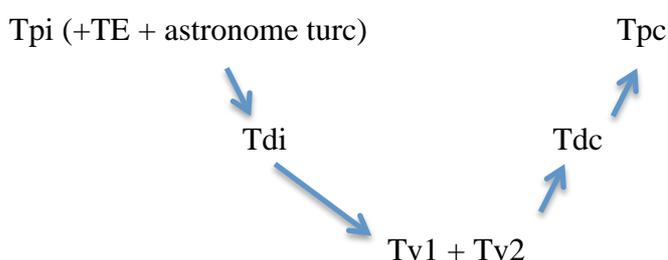
Le temps du désert est le premier *flash-back* par rapport au temps présent, dans lequel s'enclasse le second et dernier *flash-back* :

Tv1 + Tv2, c'est-à-dire le temps du voyage du Petit Prince avant de rencontrer l'aviateur, ce chronotope peut être détaillé ultérieurement en :

Tv1 = temps du voyage du Petit Prince de planète en planète,

Tv2 = temps du voyage du Petit Prince sur Terre, avant la rencontre avec l'aviateur dans le désert.

Cette descente dans le passé (Tpi-Tdi-Tv1) est suivie d'une remontée progressive (Tv2, Tdc, Tpc) vers le présent qui entraîne la conclusion du conte. Représenté graphiquement, ce mouvement de descente-remontée spatiotemporelle peut être représenté de la manière suivante :



Même si cette schématisation permet de reconstruire la succession chronologique des temps de l'énonciation, l'organisation de ces trois moments dans le livre est plutôt entrelacée avec des va-et-vient entre les trois plans temporels (quoique le troisième, celui du voyage interplanétaire demeure assez compact, et occupe la partie centrale du livre).

La structure chronotopique présente des variations qui sont en résonance avec la structure enchâssée macroschéma actantiel/schéma actantiel que nous avons présentée dans le chapitre précédent. Les deux schématisations montrent en effet la présence de l'aviateur dans différentes couches temporelles où il assume des postures différentes : celle d'auteur (dans le macroschéma actantiel et dans la séquence du présent au niveau discursif), celle de narrateur (tout au long du récit) et celle de personnage (dans le schéma actantiel proprement dit et dans le temps du désert)⁹². La narration des épisodes contenus dans ces chronotopes (temps présent, désert) est prise en charge par le locuteur/narrateur, qui s'inscrit dans la narration par deux opérations : l'énonciation à la première personne du singulier et la déclaration, à plusieurs reprises, de son activité auctoriale en tant qu'écrivain et en tant que dessinateur. Cette inscription signifie que la narration n'est jamais complètement détachée des paramètres de son énonciation, même si elle se situe dans un

⁹² Nous dirons ultérieurement du temps du voyage du Petit Prince et de sa configuration énonciative.

instant du temps très révolu. Ces deux opérations (choix de la première personne et représentation explicite du narrateur en tant qu'auteur) permettent de faire du personnage de l'aviateur l'instance de prise en charge de la narration ainsi que la source du point de vue pour l'essentiel de la narration (Rabatel, 1998 : 14-16 ; 2003 : 54), excepté le voyage interplanétaire. Cependant, dans le *Petit Prince* la construction du point de vue ne renseigne pas seulement sur les équilibres de la narration entre le narrateur/aviateur et les autres personnages, mais également sur la nature et les caractéristiques de cette source de point de vue (Rabatel, 1998 : 14). Nous avons vu que le locuteur/aviateur s'inscrit dans le récit en assumant trois postures (auteur, narrateur et personnage). Il s'en suit que le degré du locuteur est variable et varié. Cette variabilité implique que le point de vue adopté par le locuteur/narrateur pour les faits racontés est en synchronie avec le point de vue qu'il porte sur soi-même. Dans cette optique, l'étude de point de vue dans ce récit coïncide avec l'étude de la posture que le locuteur/narrateur assume afin de s'inscrire dans l'énonciation. Dans certains passages, l'étude de la notion de point de vue est ainsi prise dans l'acception élargie qui lui attribuait Ducrot (Rabatel, 2008 : 49-50) et qui met l'accent sur la totalité de l'acte énonciatif comme expression d'un point de vue.

Dans les paragraphes suivants, nous analysons les modalités de cette représentation du locuteur en tant qu'auteur et ensuite les différentes expressions du « je » au travers des temps verbaux qui permettent de situer le locuteur/narrateur sur l'axe temporel et donc de déterminer son point de vue sur les faits racontés.

3.2.1.1 Le locuteur/auteur : l'inscription par actes de langage

Parmi les différentes postures que le locuteur assume, l'une est celle d'auteur du livre. Cette représentation de l'auteur ne peut pas se confondre avec l'auteur matériel et effectif du livre (Maingueneau, 2009), Antoine de Saint-Exupéry. Il s'agit simplement d'une des facettes assumées par le locuteur du récit, qui fait partie de l'univers fictionnel. En d'autres termes, l'auteur comme posture de l'instance locuteur se construit dans le discours. Ce locuteur/auteur construit pragmatiquement sa représentation et son positionnement à l'intérieur du récit au travers de l'énonciation de ses actions et la monstration des résultats.

3.2.1.1.1 Analyse de la performativité des verbes exprimant les actions écrire/lire et dessiner

Les verbes qui possèdent une valeur performative dans *Le Petit Prince* peuvent être classés selon deux critères : le degré d'explicitation de leur performativité et le degré de réalisation de cette performativité, selon les trois dimensions de l'acte de langage locutoire, illocutoire et perlocutoire. Les formes verbales que nous avons repérées peuvent être répertoriées entre explicitement performatives et implicitement performatives. De cette distinction, reprise de celle effectuée par Austin (1955 : 3-6, 67) entre verbe constatif et performatif, en découle une autre qui classe les verbes selon le résultat produit (valeur perlocutoire) ou l'intention (valeur illocutoire).

L'analyse du *Petit Prince* montre que les formes verbales implicitement performatives réalisent leur potentiel perlocutoire, alors que celles explicitement performatives sont essentiellement illocutoires (elles cantonnent leur visée à l'intention).

Les formes verbales du premier groupe, implicitement performatives et perlocutoires, sont issues des verbes en lien avec la création du livre. Il s'agit des verbes dessiner, (de) écrire et lire.

Voici les exemples qui les concernent :

1. « J'ai réussi [...] à *tracer* mon premier dessin » (p. 9)
2. « *J'ai alors dessiné* » (p.10)
3. « Voilà le *meilleur portrait* que, plus tard, *j'ai réussi à faire* de lui. » (p.13)
4. « Alors *j'ai dessiné*. » (p.14)
5. « Je *dessinai* » (p.14)
6. « Je *refîs* donc encore *mon dessin* : » (p.14)
7. « Je *griffonnai* ce dessin-ci » (p.14)
8. « Je ne *dessinerais* pas mon avion » (p.15)
9. « Car je n'aime pas qu'on *lise* mon livre à la légère. *J'éprouve* tant de chagrin à *raconter* ces souvenirs. [...] Si *j'essaie* ici de le *décrire*, c'est afin de ne pas l'oublier. » (p.20)
10. « *J'essaierai*, bien sûr, de *faire des portraits* le plus ressemblants possible. » (p.21)

11. « *J'ai dessiné* cette planète-là [...] Quand j'ai dessiné les baobabs. » (p.24)

Dans tous les cas mentionnés ci-dessus, les verbes expriment deux actions, dessiner et écrire, ou bien les tentatives (dessiner est souvent accompagné du semi-auxiliaire *essayer*). Ces verbes ne sont pas considérés comme essentiellement perlocutoires, cependant, ils le deviennent pour une raison : l'allocutaire fait l'expérience du résultat de l'action. Les lecteurs voient le livre. Cette valeur perlocutoire est repérable dans la morphosyntaxe des formes verbales, principalement dans l'aspectualisation du verbe. Tous les verbes, employés dans ce contexte, sont perfectifs, c'est-à-dire qu'ils expriment des actions dont la fin et l'accomplissement sont envisagés (verbes au présent et au futur) ou déjà accomplis (passé composé). Comme le soulignent Rieglel, Pellat et Rioul (2011 : 521-522), l'aspect perfectif de ces verbes est dû à la présence d'un complément d'objet direct qui a ici une double fonction. La première sémantico-syntaxique, consiste à fournir le terme d'accomplissement de l'action ; la seconde, pragmatique, met en rapport chaque syntagme nominal des COD avec les référents matériels (livre, dessin) qui forment les résultats des actions. La dynamique illocutoire/perlocutoire est différente pour les actes directifs sous la forme de verbes d'appel du locuteur/aviateur qui clôt le livre. Voici l'extrait :

« *Regardez* attentivement ce paysage [...] *je vous en supplie*, ne vous *pressez pas*, attendez un peu juste sous l'étoile ! [...] Alors *soyez gentils* ! Ne me *laissez pas* tellement triste : écrivez-moi vite qu'il est revenu... » (p.95)

Les formes verbales à l'impératif forment une exhortation à l'action dont on ne connaît pas le résultat. Le livre se termine sur ces mots, ce qui comporte la fin du récit et la sortie de l'univers de croyance fictionnel. Dans ce cas, même si les formes verbales sont manifestement performatives, étant à l'impératif, l'impossibilité de vérifier le résultat de cet appel amoindrit leur effet perlocutoire⁹³. Le cantonnement à l'intention et à la dimension illocutionnaire de ce passage est également dû à l'organisation textuelle. Ce passage étant extrait de l'épilogue, ne présuppose pas de continuation possible et exclut ainsi la possibilité de connaître le résultat de l'exhortation.

3.2.1.1.2 Les dessins

Comme nous l'avons vu, les verbes explicitement perlocutifs visent deux types de référents : le livre et les dessins contenus dans le livre. Si le premier type de référent (le livre) coïncide avec le média, le second (les dessins) est contenu à l'intérieur du média, ce qui signifie qu'il entre en interaction et s'intègre avec le texte. Globalement, les dessins peuvent être divisés en deux macro-catégories. Ceux qui sont imprimés dans le livre, qui occupent une page ou une demi-page, mais n'entrent pas directement en interaction avec le texte écrit et ceux qui au contraire, coopèrent avec le texte écrit pour contribuer à la construction du sens. Nous excluons de notre analyse le type de dessin sans interaction pour deux raisons. Premièrement, ils n'impliquent pas les données linguistiques et par conséquent ne peuvent pas être introduits dans notre analyse. De plus, d'après les biographes d'Antoine de Saint-Exupéry (Vircondolet, 2009 ; Chadeau, 2000), la décision d'introduire des dessins relèverait d'un choix éditorial pris en accord avec Gaston Gallimard. Nous prononcer sur la pertinence de ces dessins sortirait ainsi de notre domaine de compétence. Notre analyse se focalisera donc sur les données linguistiques qui gardent la trace expressive et permettent de mettre en relation matière verbale et dessins. Cette combinaison particulière texte et image, où les deux éléments maintiennent leur autonomie mais coopèrent et se coordonnent pour l'expression de sens est nommée iconotexte (Nerlich, 1990, Montandon, 1990).

Voici la liste des dessins auxquels nous nous intéressons :

- le serpent boa avalant une proie
- le serpent boa fermé
- le serpent boa ouvert
- le petit prince
- le mouton
- la caisse pour le mouton
- les baobabs
- le désert

Voici la liste des phrases référant aux dessins.

Pour le serpent boa :

« *Voilà* la copie du dessin » (p.9) [serpent boa en train d'avaler sa proie]

« Il [le dessin] était comme *ça* » (p.9) [serpent boa fermé]

« Mon dessin numéro 2 était comme *ça* » (p.10) [serpent boa ouvert]

Pour le portrait du Petit Prince :

« *Voilà* le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui » (p.12)

Pour le mouton (p.14)

« je dessinai : »

« je refis donc mon dessin: »

«je griffonnai *ce dessin-ci* : »

Pour la planète infestée des baobabs (p.24) :

« j'ai dessiné *cette planète-là* »

Pour le désert (p.95)

« *ça c'est*, pour moi, le plus beau et le plus triste paysage du monde ».

Les stratégies pour mettre en rapport les images et le texte écrit sont essentiellement au nombre de deux. La première (et plus commune) consiste en l'emploi des déictiques présentatifs (*voilà* ; *ça* ; *ça c'est*) ou démonstratifs (*ce dessin-ci* ; *cette planète-là*), la seconde se sert seulement des signes de ponctuation (les deux points). Démonstratifs et présentatifs fonctionnent comme des indices au sens de Peirce (1978 [1931-1960] : 158) ; ils montrent la présence d'un référent avec lequel ils entretiennent un rapport de « *connexion dynamique* »⁹⁴, dans ce cas le dessin. Cette même fonction de monstration/indication est remplie par les deux points. En outre, les deux points représentent simultanément une ouverture et un lien entre la proposition et le dessin qui

⁹⁴ « Un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve de posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle ils sert de signe d'autre part ».

suit. En effet, dans tous les cas où l'on a recours aux deux points, le verbe « *dessiner* » ou le mot « *dessin* » précèdent ce signe de ponctuation.

Ces deux stratégies (déictiques et/ou deux points) contribuent à la définition du *Petit Prince* en tant qu'iconotexte sur plan sémantique (comme on l'a souligné lors de l'analyse de la performativité des verbes) et sur le plan textuel. Quant au niveau sémantique, les dessins inclus dans le livre forment les référents pour les contenus exprimés verbalement (/serpent boa avalant une proie/, /serpent boa fermé/, /serpent boa ouvert/, /Petit Prince/, /planète infestée des baobabs/ et /endroit du désert/). Dans le cas des dessins du boa ouvert et fermé, le rapport entre langue et dessin montre l'interaction entre parole et référent mobilisant les notions d'acte de langage (pour la parole) et celle d'affordance (pour l'image). D'un côté, l'image du boa fermé, par sa forme, se prête à une double interprétation. Il afforde ainsi l'interprétation du signe en tant que /chapeau/ ainsi qu'en tant que /boa fermé/. De l'autre côté, la description (« *Mon dessin ne représentait pas un chapeau. Il représentait un serpent boa qui digérait un éléphant* », p. 10) fonctionne comme un acte de langage parce que la sémantique du verbe ainsi que le temps employé (l'imparfait décrit un état) fournissent l'indication pour interpréter l'image. La communication du sens de l'image se réalise ainsi dans la coopération entre parole et image.

Le fait d'inclure des images dans le livre tout au long de la narration a également des conséquences sur le plan textuel. Grâce à sa capacité de regrouper plusieurs des codes, mêmes différents, le dispositif médiatique du livre permet de réunir ces deux composantes, référent et expressions dénotantes, qui se situent sur deux plans différents de la production du sens.

Cependant l'emploi des deux points instaure une linéarité dans la lecture même si le code change et que l'on passe du code graphique au code iconique. De la même manière, présentatifs et démonstratifs créent un système de renvois indiciels entre l'expression écrite et le dessin. Par le biais de ces marqueurs linguistiques, les caractères linéaire et réticulaire, ainsi que la continuité référentielle (Adam, 2005 : 165 ; Adam, 2015 :14) du texte sont étendus aux images qui deviennent un prolongement et une continuation du texte. Les images sont ainsi textualisées (Viprey, 2015 325-328). Cette opération de textualisation permet leur lecture et compréhension à l'intérieur du récit.

La représentation du locuteur en tant qu'auteur à l'intérieur du livre produit un effet du concret, qui brouille en partie les frontières entre les univers fictionnel et factuel. Même si l'auteur est une instance appartenant à l'univers fictionnel, ces références en tant que

créateur d'objets tangibles et visibles de la part des lecteurs permettent d'étendre les frontières référentielles jusqu'à des objets (livres, dessins) de l'univers factuel propre aux lecteurs.

Toutefois, le locuteur ne se représente pas seulement en tant qu'auteur, mais également en tant que narrateur et personnage. Nous allons analyser, ci-après, les marqueurs linguistiques de cette représentation.

3.2.1.2 Le locuteur en tant que narrateur et personnage

3.2.1.2.1 Les temps verbaux et adverbiaux cadratifs

L'introduction à cette partie a permis deux constats :

1. Le locuteur/aviateur est présent et se représente à l'intérieur du conte comme narrateur, auteur et personnage.
2. Comme il s'agit d'un récit à la première personne, cette pluralité des postures correspond à une pluralité des sources du point de vue.

Cette pluralité des sources de point de vue est possible grâce à une spécificité du discours narratif : la mise à distance spatio-temporelle entre l'instant de l'énonciation (T_0) et l'instant de réalisation des faits racontés qui peut être contemporain, antérieur ou futur au moment de l'énonciation (Adam, Lugrin, Revaz, 2000 : 88-89 ; Bres, 1998 : 33-34, 1997 : 80-81). Cette variabilité chronologique des faits racontés par rapport au moment de l'énonciation nous permet de considérer la production du discours narratif comme une représentation (Revaz, 1998 : 100-113 ; Adam, Lugrin, 2000 : 98 ; Adam, Lugrin, Revaz, 1998 : 81,85 ; Adam, 2005 : 189-190). Cette notion de la représentabilité des faits racontés permet à son tour de classer l'énonciation selon deux paramètres : le premier est celui de la distance/simultanéité de l'instant T_0 qui marque l'énonciation en acte ; le second est celui de l'implication/non-implication du locuteur. Cette implication peut être définie non seulement sur l'axe proximité/éloignement temporel, mais également en termes cognitifs et affectifs par rapport à la représentation (Chilton, 2005). La non-implication prévoit ainsi un degré majeur de projection hors-soi et hors les paramètres de la situation de communication.

Adam, Lugrin et Revaz (1998, 2000, 2005) classifient les différents types d'énonciation possibles dans un récit selon les temps verbaux d'expression. L'énonciation en acte se définit par la simultanéité des coordonnées spatio-temporelles et l'implication du locuteur dans l'énonciation même. Les temps verbaux employés sont le présent ou bien le passé composé à valeur d'action présente accomplie. La simultanéité entre énonciation et faits représentés mais sans implication du locuteur est le régime d'expression des vérités générales. Ce type d'énonciation a recours au présent gnominique, c'est-à-dire à un présent dont on se sert pour exprimer la validité atemporelle des faits. En outre de ces deux cas de figures, les formes plus communes d'énonciation narrative prévoient une mise à distance entre le moment de l'énonciation et le moment où se passent les faits représentés. Cette mise à distance est modulée par le degré d'implication du locuteur. L'implication du locuteur dans les faits est identifiable par des verbes au passé composé, alors que la non-implication, présupposant une prise de distance majeure, est exprimée par le passé simple. La narration d'une représentation à distance est également réalisée grâce à l'imparfait, indépendamment du degré d'implication du locuteur. En effet, l'imparfait est plutôt en relation avec l'activité de représentation qu'avec celle d'énonciation *strictu sensu*. Il est le temps verbal de la description des situations (Bres, 1998 : 89), vue de l'intérieur telles qu'elles ont été saisies par un énonciateur/personnage (Rabatel, 1998 : 24, 41-50 ; Le Goffic, 1995 : 140, Revaz, 1997 : 120 ; Adam, Lugrin, 2000 : 107, DeMulder & Brisard, 2006 : 106-107). À partir de cette réflexion sur distance et implication du locuteur, nous étudions le système des temps verbaux dans le *Petit Prince* afin d'identifier les différentes postures d'inscription (et donc les différents points de vue qu'il adopte) du locuteur/aviateur dans le récit. Nous comparerons ces postures ensuite avec celles de la pièce théâtrale.

3.2.1.2.1.1 Le système des temps verbaux dans *Le Petit Prince*

Afin d'identifier et analyser les verbes nous délimitons d'abord à l'intérieur du récit les parties à étudier et ensuite, à l'intérieur de ces parties, les formes verbales que nous retenons.

Dans un premier temps, nous bornons notre analyse à la partie initiale (p. 9-33) et finale du récit (pp. 91-93) où la narration est à la première personne (la partie centrale, qui comporte l'effacement du « je » sera analysée à part). Ce type de narration nous permet de comparer les différents modes d'énonciation. Comme ce clivage entre les différentes postures

énonciatives se réalise sur l'axe temporel, nous nous focalisons sur deux types de marqueurs, les adverbiaux cadratifs temporels (Charolles, 1997, Le Draoulec & Péry Woodley, 2005 ; Charolles et Vigier, 2005 ; Charolles 2009 ; Ho-Dac & Péry Woodley, 2009) et les temps verbaux.

Les adverbiaux de cadrage temporel fonctionnent d'embrayeurs pour l'ancrage dans un instant temporel précis (Charolles, 2009 :143-145 ; Charolles, 2005 : 15-19). Cependant, ils peuvent également avoir une valeur relationnelle (Charolles, 2009 :149) : ils peuvent ainsi structurer les relations entre les plans temporels (selon des liens sémantiques de succession logique et/ou chronologique) ainsi que textuels (les séquences).

Quant aux temps verbaux, nous excluons de notre repérage les extraits au discours direct des dialogues et l'imparfait, en nous appuyant sur la division premier plan/deuxième plan proposée par Alain Rabatel (1998 : 30-31). Le premier plan structure et encadre la narration, alors que le deuxième plan fonctionne plutôt comme un développement et/ou comme un commentaire à partir des points posés dans et par le premier plan. Dans les extraits que nous étudions ici, les dialogues et les séquences à l'imparfait se situent sur le deuxième plan. Ils attestent ainsi d'un point de vue déjà varié et subordonné à celui du premier plan qui gère le cadre situationnel. En outre, pour ce qui est de l'imparfait, Adam, Lugrin et Revaz soulignent qu'il peut être utilisé aussi bien dans la narration impliquée que dans celle non-impliquée (Adam, Lugrin, Revaz, 1998 : 85 ; Adam, Lugrin, 2000 : 98). Par conséquent, il ne nous permet pas d'apprécier les variations de posture du locuteur. Nous nous focalisons ainsi sur le premier plan, où cette variation peut être définie au travers d'une comparaison entre formes verbales ayant le même statut. Suivant la répartition proposée par Adam, Lugrin et Revaz, nous nous focalisons sur l'alternance entre trois temps verbaux (présent, passé composé et passé simple) présentant dans leur emploi des variations dans les degrés de distanciation entre représentation et énonciation et dans les degrés d'implication du locuteur.

Examinons le début et la fin du conte.

Voici les extraits choisis :

Lorsque j'avais six ans j'ai vu < 1 >, une fois, une magnifique image, dans un livre sur la Forêt Vierge qui s'appelait « Histoires Vécues ». Ça représentait un serpent boa qui avalait un fauve. Voilà la copie du dessin.

On disait dans le livre : « Les serpents boas avalent leur proie tout entière, sans la mâcher. Ensuite ils ne peuvent plus bouger et ils dorment pendant les six mois de leur digestion. »

J'ai alors beaucoup réfléchi < 2 > sur les aventures de la jungle et, à mon tour, **j'ai réussi < 3 >**, avec un crayon de couleur, à tracer mon premier dessin. Mon dessin numéro 1. Il était comme ça :

J'ai montré < 4 > mon chef-d'œuvre aux grandes personnes et **je leur ai demandé < 5 >** si mon dessin leur faisait peur.

Elles m'ont répondu < 6 > : « Pourquoi un chapeau ferait-il peur ? »

Mon dessin ne représentait pas un chapeau. Il représentait un serpent boa qui digérait un éléphant. **J'ai alors dessiné < 7 >** l'intérieur du serpent boa, afin que les grandes personnes puissent comprendre. **Elles ont toujours besoin d'explications < 8 >**. Mon dessin numéro 2 était comme ça :

Les grandes personnes m'ont conseillé < 9 > de laisser de côté les dessins de serpents boas ouverts ou fermés, et de m'intéresser plutôt à la géographie, à l'histoire, au calcul et à la grammaire. **C'est < 10 >** ainsi que **j'ai abandonné < 11 >**, à l'âge de six ans, une magnifique carrière de peintre. J'avais été découragé par l'insuccès de mon dessin numéro 1 et de mon dessin numéro 2. **Les grandes personnes ne comprennent jamais rien < 12 >** toutes seules, et **c'est fatigant < 13 >**, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications.

J'ai donc dû choisir < 14 > un autre métier et **j'ai appris < 15 >** à piloter des avions. **J'ai volé < 16 >** un peu partout dans le monde. Et la géographie, **c'est exact < 17 >**, **m'a beaucoup servi < 18 >**. Je savais reconnaître, du premier coup d'œil, la Chine de l'Arizona. **C'est très utile < 19 >**, **si l'on est égaré pendant la nuit < 20 >**.

J'ai ainsi eu < 21 >, au cours de ma vie, des tas de contacts avec des tas de gens sérieux. **J'ai beaucoup vécu < 22 >** chez les grandes personnes. **Je les ai vues < 23 >** de très près. **Ça n'a pas trop amélioré < 24 >** mon opinion.

Quand j'en rencontrais une qui me paraissait un peu lucide, je faisais l'expérience sur elle de mon dessin numéro 1 que **j'ai toujours conservé < 25 >**. Je voulais savoir si elle était vraiment compréhensive. Mais toujours elle me répondait : « C'est un chapeau. » Alors je ne lui parlais ni de serpents boas, ni de forêts vierges, ni d'étoiles. Je me mettais à sa portée. Je lui parlais de bridge, de golf, de politique et de cravates. Et la grande personne était bien contente de connaître un homme aussi raisonnable.

CHAPITRE II

J'ai ainsi vécu seul < 26 >, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. Quelque chose **s'était cassé < 27 >** dans mon moteur. Et comme je n'avais avec moi ni mécanicien, ni passagers, **je me préparai < 28 >** à essayer de réussir, tout seul, une réparation difficile. **C'était pour moi < 29 >** une question de vie ou de mort. **J'avais à peine < 30 >** de l'eau à boire pour huit jours.

Le premier soir **je me suis donc endormi < 31 >** sur le sable à mille milles de toute terre habitée. **J'étais bien plus isolé < 32 >** qu'un naufragé sur un radeau au milieu de l'Océan. Alors **vous imaginez < 33 >** ma surprise, au lever du jour, quand une drôle de petite voix **m'a réveillé < 34 >**. Elle disait :

– S'il vous plaît... dessine-moi un mouton ! – Hein ! – Dessine-moi un mouton...

J'ai sauté < 35 > sur mes pieds comme si **j'avais été frappé < 36 >** par la foudre. **J'ai bien frotté < 37 >** mes yeux. J'ai bien regardé. Et **j'ai vu < 38 >** un petit bonhomme tout à fait extraordinaire qui me considérait gravement. Voilà le meilleur portrait que, plus tard, **j'ai réussi < 39 >** à faire de lui. Mais mon dessin, bien sûr, est beaucoup moins ravissant que le modèle. **Ce n'est pas ma < 40 >** faute. **J'avais été découragé < 41 >** dans ma carrière de peintre par les grandes personnes, à l'âge de six ans, et **je n'avais rien appris < 42 >** à dessiner, sauf les boas fermés et les boas ouverts.

Je regardai < 43 > donc cette apparition avec des yeux tout ronds d'étonnement. (p. 9-12)

CHAPITRE XXVII

Et maintenant, bien sûr, ça fait six ans déjà... **Je n'ai jamais encore raconté < 1 >** cette histoire. **Les camarades qui m'ont revu < 2 > ont été bien contents < 3 >** de me revoir vivant. J'étais triste mais je leur disais : « C'est la fatigue... »

Maintenant je me suis un peu consolé < 4 >. C'est-à-dire... pas tout à fait. Mais **je sais < 5 >** bien **qu'il est revenu < 6 >** à sa planète, car, au lever du jour, **je n'ai pas retrouvé < 7 >** son corps. (p. 95)

Le conte s'ouvre et se termine dans un espace-temps présent très peu défini. Cependant, trois cadratifs de temps sont repérables⁹⁵ : « Lorsque j'avais six ans », « il y a six ans »

⁹⁵ Un complément circonstanciel de temps non-cadratif est également présent: l'expression « *au cours de ma vie* » qui recouvre le passé vécu du locuteur et s'étend jusqu'au moment présent.

(répété au début et à la fin) et « maintenant ». « Lorsque j'avais six ans » et « jusqu'à [...] il y a six ans » sont en lien avec le passé, alors que « maintenant » resitue le récit au temps présent, en synchronie avec le moment de l'énonciation, et coïncide avec la clôture du récit. L'expression cadrative « lorsque j'avais six ans » se définit uniquement par rapport à l'univers représenté : elle fixe un point dans le passé (calculé sur la base de l'âge du locuteur) pour introduire l'anecdote du dessin, alors que « il y a six ans » introduit un autre épisode du passé (celui de la panne d'avion). Cette expression possède une construction phrastique et textuelle particulière, qui permet de considérer qu'elle produit un effet de cadratif, même si sa colocation textuelle n'est pas celle traditionnelle des adverbiaux cadratifs, détachés, en tête de phrase et en position préverbale (Charolles, 2003). Remarquons tout d'abord que l'expression « Il y a six ans » se trouve également en position détachée, séparée par une virgule, même si elle est située en fin de phrase. Cette position postposée sert à marquer son détachement du complément circonstanciel de temps non-cadratif « jusqu'à une panne [...] dans le désert ». Cette postposition sert également à mettre en relief cette expression temporelle et lui fait acquérir de l'importance au niveau de la structuration temporelle et énonciative du récit. En effet, l'expression « Il y a six ans » ne fixe pas seulement un repère temporel, mais elle sert également à mettre en relation l'épisode du passé avec le moment présent de l'énonciation. L'épisode de la panne est en effet calculé en termes de distance temporelle (six ans), par rapport au moment où le locuteur s'exprime. Dans ce sens, l'expression n'est pas simplement postposée par rapport au noyau central (syntagme nominal et verbal) de la phrase, elle est plutôt en position médiane entre deux postures énonciatives. L'effet de cadrage de « il y a six ans » est ainsi distribué entre le verbe qui précède au passé composé (*j'ai vécu*) et ceux qui suivent (*s'était cassé, je me préparai*), au plus-que-parfait et au passé simple. Chronologiquement, la suite des événements (vie solitaire et ensuite rencontre qui change cette condition) pourrait se prêter au seul emploi du passé simple et du plus-que-parfait, la condition de solitude étant antécédente (donc moins sujette à implication) à la rencontre. Cependant, l'ancrage énonciatif intervient sur cette perception. En effet, la non-implication du locuteur, marquée par l'emploi du passé simple (*je me préparai*), se produit seulement au moment de la narration de l'épisode plus récent (la panne dans le désert), alors que la condition antécédente (*j'ai vécu*) est exprimée au passé composé, ce qui marque l'implication du locuteur. Ce paradoxe chronologique et énonciatif peut être expliqué à l'aide de la perception que nous avons du temps. Le temps peut en effet être appréhendé projectivement, du passé au futur, ou rétroprojectivement, c'est-à-dire du présent/futur au

passé (Bres, 1998 : 33-34). Le passé composé (*j'ai vécu*) exprime ici l'implication rétroprojective du locuteur dans une énonciation qui, chronologiquement, serait bien plus éloignée dans le temps que celle qui suit. Ce passage de l'implication à la non-implication marque également le changement de posture du locuteur qui quitte la posture impliquée du narrateur, rétroprojecté dans sa narration, pour se représenter comme un personnage non-impliqué qui quitte en partie le domaine de l'énonciation pour être inclus dans celui de la diégèse. Dans ce sens, « il y a six ans » produit un effet d'adverbial cadratif à double portée, vers la phrase qui précède et vers la séquence qui suit (Charolles, 1997 ; Le Draoulec & Péry Woodley, 2005 : 48-55).

Cette dynamique est à l'œuvre tout au long de la séquence que nous analysons ici, même si des expressions de temps spécifiques ne sont pas présentes. En effet, le même mécanisme se reproduit lorsque on considère le positionnement chronologique de la panne d'avion par rapport aux essais au dessin. On s'aperçoit que l'épisode de la panne dans le désert est plus récent que l'anecdote des dessins réalisés à l'âge de six ans. Cependant, les choix des temps verbaux, nuancent cette perception. Après la définition temporelle fondée sur l'âge du locuteur, qui est exprimée à l'imparfait (il s'agit d'un état), la première action racontée, ainsi que celles qui suivront pour cet épisode, sont au passé composé (« *j'ai vu* », suivi des verbes 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11,14, 15,16, 18). Au contraire, comme nous l'avons vu plus haut, après le cadre temporel « *il y a six ans* », l'effet de distanciation est accru.

En résumant, dans le cas de l'épisode des dessins, survenu à l'âge de six ans, et jusqu'à la phrase « J'ai ainsi vécu seul [...] il y a six ans », le locuteur s'implique rétroactivement dans la narration et cette implication fait de lui le narrateur. De plus, la posture qu'il assume n'est pas seulement celle du narrateur, mais également celle d'auteur. Comme nous l'avons vu en analysant la performativité des verbes, dans cette séquence, relativement circonscrite et pas approfondie dans le reste du récit, le locuteur se représente en train d'écrire le livre que nous lisons et de dessiner les images que nous voyons. En montrant l'implication du locuteur non seulement dans sa narration, mais dans la production même du livre, le passé composé contribue ainsi à réaliser cette posture du locuteur/auteur. En revanche, la conclusion du récit, introduite par le cadratif « maintenant » resynchronise le contenu représenté avec les paramètres de l'énonciation. L'emploi du passé composé signifie ainsi que les actions racontées ont été accomplies contextuellement au moment de leur énonciation. De plus, dans la phrase « Mais **je sais** < 207 > bien **qu'il est revenu** < 208 > à sa planète », le verbe au temps présent indiquant la modalité épistémique (*je sais*), contribue à accroître la synchronisation entre contenu et action. La seule phrase dans

laquelle l'emploi du passé composé est légèrement différent est la suivante : « **Les camarades qui m'ont revu < 204 > ont été bien contents < 205 >** de me revoir vivant ». Dans cette phrase le recours au passé composé est, encore une fois, justifié par l'implication du locuteur/narrateur dans les faits racontés, même s'ils se situent dans un passé révolu (six ans) par rapport au moment de l'énonciation.

Après les pages d'introduction que nous avons analysées, le récit se déroule pour la plupart au passé simple, ce qui assure la suite chronologique et logique des actions (Revaz, 1997 : 126-127). Cependant, la présence de trois niveaux d'inscription du locuteur dans son récit rend instable le système des verbes dans le conte. Il s'ensuit que parfois on retrouve l'alternance entre passé composé et passé simple que nous avons examinée plus haut.

Considérons maintenant ces passages :

1) Le premier soir **je me suis donc endormi < 31 >** sur le sable à mille milles de toute terre habitée. **J'étais bien plus isolé < 32 >** qu'un naufragé sur un radeau au milieu de l'Océan. Alors **vous imaginez < 33 >** ma surprise, au lever du jour, quand une drôle de petite voix **m'a réveillé < 34 >**. Elle disait :

– S'il vous plaît... dessine-moi un mouton ! – Hein ! – Dessine-moi un mouton...

J'ai sauté < 35 > sur mes pieds comme si **j'avais été frappé < 36 >** par la foudre. **J'ai bien frotté < 37 >** mes yeux. J'ai bien regardé. Et **j'ai vu < 38 >** un petit bonhomme tout à fait extraordinaire qui me considérait gravement. [...] **Je regardai < 43 >** donc cette apparition avec des yeux tout ronds d'étonnement. [...]. **Quand je réussis enfin à parler < 45 >, je lui dis < 46 >** : (p.11)

2) Voilà le meilleur portrait que, plus tard, **j'ai réussi < 39 >** à faire de lui. (p.12)

3) Alors **j'ai dessiné < 56 >**.

Il regarda attentivement, puis : – Non ! Celui-là est déjà très malade. Fais-en un autre. **Je dessinai < 57 >** (p.14)

4) **Ce sont < 64 >** des mots prononcés par hasard **qui**, peu à peu, **m'ont tout révélé < 65 >**. (p.13)

5) **Cet astéroïde n'a été aperçu < 80 >** qu'une fois au télescope, en 1909, par un astronome turc. (p.19)

6) **Si je vous ai raconté < 87 >** ces détails sur l'astéroïde B 612 et **si je vous ai confié < 88 >** son numéro, **c'est < 89 >** à cause des grandes personnes. (p.19)

7) Et, sur les indications du petit prince, **j'ai dessiné < 164 >** cette planète-là. [...] **J'ai essayé < 174 >** mais **je n'ai pas pu réussir < 175 >**. Quand **j'ai dessiné < 176 >** les baobabs **j'ai été animé < 177 >** par le sentiment de l'urgence. (p. 24)

8) Ah ! petit prince, **j'ai compris < 178 >**, peu à peu, ainsi, ta petite vie mélancolique. **Tu n'avais eu < 179 >** longtemps pour distraction que la douceur des couchers de soleil. **J'ai appris < 180 >** ce détail nouveau, le quatrième jour au matin, quand **tu m'as dit < 181 >** :

– J'aime bien les couchers de soleil. Allons voir un coucher de soleil...

– Mais il faut attendre...

– Attendre quoi ?

– Attendre que le soleil se couche.

Tu as eu < 182 > l'air très surpris d'abord, et puis **tu as ri < 183 >** de toi-même. Et **tu m'as dit < 184 >** : – Je me crois toujours chez moi ! (p.26)

L'exemple 1 se situe juste après le passage au passé simple qui introduit la panne dans le désert. Nous remarquons que le locuteur emploie à nouveau le passé composé pour raconter cette expérience. La narration est à nouveau impliquée comme le montrent les verbes 31, 34, 35, 37 et 38 (le verbe 36 est au plus-que-parfait, parce qu'il énonce une action antérieure à celle de sauter). Ce retour au passé composé, qui marque le changement de posture du locuteur, est en relation avec l'emploi d'un autre temps verbal (le présent) et un autre sujet : le « *vous imaginez* » (verbe 33) qui apparaît dans la deuxième phrase de ce passage. Le « *vous* » inscrit en effet les lecteurs dans l'énonciation : le locuteur s'adresse directement à eux en les exhortant (en termes pragmatiques, « *imaginer* » fonctionne ici comme une invitation) à changer leur disposition cognitive afin d'assumer son point de vue. Cette adresse directe aux lecteurs comporte la suspension de la distance nécessaire à la narration et le retour à la coïncidence entre les paramètres situationnels du contenu et ceux du moment de l'énonciation. Cette suspension de la distance et la reprise d'un régime énonciatif pur (temps présent, implication du locuteur) comportent des effets visibles

anaphoriquement et cataphoriquement sur les autres phrases de l'extrait. Ainsi que les phrases successives, même la phrase précédente anticipe ce retour à l'énonciation impliquée par le recours au passé composé. Avec le verbe 43 (et à suivre) au passé simple, la narration redevient non-impliquée et le locuteur se représente à nouveau comme personnage.

Les autres exemples concernant cette posture locuteur/narrateur se focalisent soit sur la référenciation de l'univers fictionnel raconté soit sur l'activité d'écriture et illustration du conte.

Les exemples 5 et 8 appartiennent au premier cas de figure. Dans ces deux exemples, l'implication du locuteur par le biais du passé composé vise à créer une impression de vérité et de réalité par rapport à l'existence de l'astéroïde et du Petit Prince. L'implication est ici un levier pour communiquer la véridicité prétendue de la perception de l'astéroïde (communiquée dans l'exemple 5 au travers du verbe de perception, *apercevoir*) et du Petit Prince (la succession des actions dans l'exemple 8). En outre, dans l'exemple 8, le locuteur tutoie le Petit Prince en l'inscrivant dans l'énonciation, tout comme les lecteurs. En s'impliquant à l'intérieur de l'énonciation au lieu de rédiger les deux passages au passé simple, le locuteur/narrateur modifie la perception du personnage et de l'astéroïde produisant un effet de rapprochement entre ces objets et l'univers des lecteurs.

Les exemples 2, 3, 4, 6 et 7 reviennent sur l'activité d'écriture du récit et sur la production des dessins. Dans tous ces cas, le passé composé exprime l'implication du locuteur/narrateur⁹⁶. Dans les exemples 2, 6 et 7, le passé composé communique des actions récemment accomplies qui se situent idéalement aux marges de l'instant t_0 de l'énonciation, alors que dans les autres cas, le passé composé a une valeur historique, manifestant le fait que le locuteur/narrateur se situe par son énonciation dans un passé révolu.

Les effets que ses exemples (de 2 à 8) produisent sont différents. Les exemples 5 et 8 se réfèrent à l'univers fictionnel et cherchent à le rendre plus vraisemblable, alors que les autres exemples cherchent à insérer le concret expérientiel des actions (écrire, dessiner) dans l'univers fictionnel. Cette double valence des exemples au passé composé met en

⁹⁶ Dans le cas de l'exemple 3 une double dynamique se produit. Dans le même paragraphe et à distance d'une seule phrase, le verbe « *dessiner* » est employé au passé composé et au passé simple. Dans la première phrase, le passé composé contribue à une représentation du locuteur en tant que narrateur et auteur/dessinateur (les dessins s'intègrent ici au texte). Dans la deuxième phrase le retour au passé simple marque la non-implication du locuteur qui retourne à se percevoir comme personnage.

évidence la posture instable et intermédiaire du locuteur/narrateur. Dans le cas des exemples 5 et 8 la représentation du locuteur/narrateur tend plutôt vers l'univers fictionnel et donc l'aviateur/personnage, alors que dans les autres cas il se rapproche de l'aviateur/auteur.

3.2.1.2.1.2 Le temps présent

Les emplois du temps présent marquent une pause dans la narration distanciée et réalignent le contenu énoncé aux paramètres énonciatifs. Cependant, les degrés d'implication du locuteur sont différents selon la typologie du présent.

Globalement, on peut distinguer entre deux types d'emploi du présent. Celui gnomique qui ne prévoit pas d'implication du locuteur et celui que nous appelons le présent de méta-narration où le narrateur/locuteur non seulement synchronise les paramètres du discours représenté avec ceux de la narration (Revaz, 1998 : 53-54), mais il revient également sur un énoncé et/ou sur son énonciation de manière métadiscursive.

Ci-dessous nous étudions les exemples repérés dans le corpus.

3.2.1.2.1.2.1 Le présent gnomique

Le présent gnomique est employé dans deux macrotypes d'énonciation : celles brèves, à tendance aphoristique, et celles longues (paragraphe, chapitre) non-aphoristiques.

3.2.1.2.1.2.1.1 Présent gnomique aphoristique

- 1) Elles [Les grandes personnes] ont toujours besoin d'explications. (p. 10)

- 2) Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications. (p. 10)

- 3) Quand le mystère est trop impressionnant, on n'ose pas désobéir. (p. 12)

- 4) Les grandes personnes aiment les chiffres. (p. 19)

- 5) Les enfants doivent être très indulgents envers les grandes personnes. (p. 20)

6) C'est triste d'oublier un ami. Tout le monde n'a pas eu un ami. (p. 20)

7) C'est tellement mystérieux, le pays des larmes. (p.30)

Les verbes de ces exemples présentent des constats établis par le locuteur sur la base de sa propre expérience, mais qui tendent à la généralisation (Adam, Lugrin. Revaz 1998 :85 ; Adam, Lugrin, 2000 : 98). Cette généralisation contribue à son tour à faire abstraction des coordonnées énonciatives pour élever ces propositions au présent à des vérités générales ou universelles. Le temps présent peut ainsi être qualifié du présent gnomique. On obtient en effet de généralisation du sujet par plusieurs biais : 1. Le pronom de totalité (« tout le monde ») 2. Le pronom impersonnel et générique « on » 2. L'effet de catégorisation : le syntagme nominal est introduit par un article déterminatif (« les grandes personnes », « le mystère », « les enfants » « le pays ») (Corblin, 1987 : 91-92). Dans le cas du syntagme « les grandes personnes », la généralisation est également communiquée grâce au recours à un substantif hyponymique pluriel (« personnes »). Cet effet de catégorisation contribue à accroître l'effet d'universalité du constat. De plus, la structure de ces phrases est brève, ce qui aide la synthèse. Pour les exemples, 1, 2 et 3, cette généralisation est également réalisée à l'aide des adverbes temporels « toujours » et « jamais » et de la conjonction « quand » qui contribuent à affirmer la validité permanente et intemporelle du constat. (Martin, 1987 :114-121)⁹⁷.

Ces trois qualités (brièveté, temps présent et généralité du sujet des phrases) produisent un effet de détachement de la proposition par rapport à son contexte, ce qui rapproche les propositions en question des aphorismes (Maingueneau, 2012 : 23). Par ailleurs, le fait de les formuler comme des concepts universalisants contribue également à brouiller les frontières entre l'univers fictionnel et l'univers factuel. Leur taux de généralité permet aux lecteurs d'en calculer la valeur de vérité non seulement par rapport à l'univers fictionnel du récit (dont le régime de croyance est le faux tenu pour vrai), mais également par rapport à leur propre univers de référence.

⁹⁷ La conjonction « *quand* » exprime ici une corrélation répétée, signifiant qu'à chaque fois que le constat de la subordonnée (la profondeur du mystère) se produit, l'autre action (l'obédience) se produit également. Ce caractère de répétition des actions rapproche la subordonnée temporelle gnomique de l'hypothèse du 1^{er} type, qui souligne non seulement l'actualisation événementielle d'une corrélation entre actions, mais également la virtualité de la possible reproduction des deux actions, à chaque fois que celle (la protase) qui est condition de l'autre (l'apodose) se vérifie.

3.2.1.2.1.2 Le présent gnomique non aphorisant

Le présent gnomique est également employé de manière non-aphorisante. Cet emploi est présent dans tous les paragraphes ou chapitres dans lequel le narrateur suspend la narration des événements au passé pour décrire une situation qui relève d'une vérité générale (ou présentée comme telle). La saisie généralisante de ces faits est effectuée à l'aide de deux opérations. La première consiste à supprimer la distance entre les faits racontés et les paramètres énonciatifs, ce qui explique l'emploi du présent. La seconde comporte une non-implication totale du locuteur et l'effacement du « *je* ». Les faits sont ainsi présentés sous forme de concaténation d'actions qui permettent de décrire les propriétés des personnages (les grandes personnes) ou, dans le cas des baobabs, les différents moments d'une macro-action (Revaz, 1997 ; Adam et Petitjean, 1989 : 152- 158)

Considérons les deux passages en question :

Les grandes personnes

Quand vous leur parlez d'un nouvel ami, elles ne vous questionnent jamais sur l'essentiel. Elles ne vous disent jamais: « Quel est le son de sa voix ? Quels sont les jeux qu'il préfère ? Est-ce qu'il collectionne les papillons ? » Elles vous demandent : « Quel âge a-t-il ? Combien a-t-il de frères ? Combien pèse-t-il ? Combien gagne son père ? » Alors seulement elles croient le connaître. Si vous dites aux grandes personnes : « J'ai vu une belle maison en briques roses, avec des géraniums aux fenêtres et des colombes sur le toit... » elles ne parviennent pas à s'imaginer cette maison. Il faut leur dire : « J'ai vu une maison de cent mille francs. » Alors elles s'écrient : « Comme c'est joli ! »

Ainsi, si vous leur dites : « La preuve que le petit prince a existé c'est qu'il était ravissant, qu'il riait, et qu'il voulait un mouton. Quand on veut un mouton, c'est la preuve qu'on existe » elles hausseront les épaules et vous traiteront d'enfant ! Mais si vous leur dites : « La planète d'où il venait est l'astéroïde B 612 » alors elles seront convaincues, et elles vous laisseront tranquille avec leurs questions. Elles sont comme ça. Il ne faut pas leur en vouloir. (p.19).

Les baobabs

Je fis remarquer au petit prince que les baobabs ne sont pas des arbustes. [...]

Et en effet, sur la planète du petit prince, il y avait comme sur toutes les planètes, de bonnes herbes et de mauvaises herbes, Par conséquent de bonnes graines de bonnes herbes et de mauvaises graines de mauvaises herbes. Mais les graines sont invisibles. Elles dorment dans le secret de la terre jusqu'à ce qu'il prenne fantaisie à l'une d'elles de se réveiller. Alors elle s'étire, et pousse d'abord timidement vers le soleil une ravissante petite brindille inoffensive. S'il s'agit d'une brindille de radis ou de rosier, on peut la laisser pousser comme elle veut. Mais s'il s'agit d'une mauvaise plante, il faut arracher la plante aussitôt, dès qu'on a su la reconnaître. Or il y avait des graines terribles sur la planète du petit prince... c'étaient les graines de baobabs. Le sol de la planète en était infesté. Or un baobab, si l'on s'y prend trop tard, on ne peut jamais plus s'en débarrasser. Il encombre toute la planète. Il la perfore de ses racines. Et si la planète est trop petite, et si les baobabs sont trop nombreux, ils la font éclater. (p. 22-23)

Ces deux passages présentent une suite d'actions qui décrivent une situation (la naissance des baobabs) ou un comportement (l'attitude des grandes personnes). Les caractéristiques des paragraphes, structurés majoritairement autour de propositions simples, une articulation par parataxe et un emploi du temps présent, contribuent à donner l'impression d'un déroulement connu, stable et réitéré des faits, ce qui permet d'appréhender les épisodes et les comportements décrits comme des vérités générales, valables à chaque fois que les mêmes conditions sont réunies dans l'univers de référence du récit (Martin, 1987 : 10). Cette impression de généralité et de maîtrise des conditions de réalisation est renforcée par l'emploi des propositions circonstancielles de condition. Les deux propositions en SI servent pour montrer les différents résultats à partir de deux options, également possibles dans l'univers de référence (graine de fleur/graine de baobab ou réaction des grandes personnes à deux types différents d'assertion). L'introduction de ces options ouvre ainsi sur la virtualité de l'énonciation (Achard-Bayle, 2013). Dans le cas des baobabs, cette virtualité momentanée sert pour exclure l'une des deux, à l'aide de la conjonction « mais » posée en tête de la deuxième phrase, et pour thématiser ensuite (« *Or il y avait des graines terribles* ») celle qui intéresse le locuteur/narrateur. Dans le cas du comportement des grandes personnes, les deux propositions en SI permettent de montrer les variations du comportement selon la dynamique dialogale instaurée par un locuteur

*lambda*⁹⁸. Ces variations de comportement servent d'*exemplum* pour catégoriser les adultes. Ainsi, le locuteur/narrateur peut conclure que « *Les grandes personnes sont comme ça* ». Le *ça* possède ainsi une valeur d'anaphore résomptive (Kara et Widerspiel, 2011) de la description précédente. À l'aide de la prédication comparative « *être comme* », le démonstratif résume les caractéristiques principales des adultes, énumérés contextuellement (et à proximité) tout au long du paragraphe.

3.2.1.2.1.2.2 Le présent non-gnomique

Il nous reste à analyser le cas des verbes au temps présent qui ne relèvent pas de la généralisation gnomique. Les extraits que nous étudions dans les pages suivantes servent à communiquer le point de vue du locuteur sur sa propre activité énonciative ou bien sur le contenu des énoncés. La démarche du locuteur est ainsi réflexive (Recanati, 1979) par rapport à son propre énoncé ou sa propre énonciation. Comme dans le cas des exemples précédents, l'emploi du temps présent dans ces extraits comporte une pause dans la narration au passé simple. Cette pause engendre une implication pragmatique : la resynchronisation paramètres énonciatifs/représentation ainsi que la démarche métadiscursive de retour sur l'énonciation comportent une rupture momentanée de l'immersion fictionnelle. Cette resynchronisation permet également d'inscrire le narrateur dans sa propre énonciation en tant qu'instance de conscience critique (Authier - Revuz, 1984 :110) qui se montre tout en montrant le retour sur son activité de production énonciative (Recanati, 1979). La réflexivité du locuteur/narrateur vis-à-vis de sa propre énonciation peut s'exprimer selon deux modalités différentes : celle du rapport du locuteur à la situation d'énonciation (Maingueneau, 2014 :74) ou celle du rapport du locuteur à son énoncé (Maingueneau, 1976 : 112). Cependant, la division que nous proposons ne reprend pas exactement cette dichotomie situation d'énonciation/énoncé. Traditionnellement, cette distinction s'effectue soit entre interaction avec l'allocutaire/attitude envers le contenu de l'énoncé ; soit entre portée localisée sur certains éléments de l'énoncé/portée générale sur la totalité de l'énoncé. À l'instar de la critique proposée par Michèle Monte (2011), nous relevons une certaine hétérogénéité et incertitude du classement et de définition de la notion de modalité. Monte relève comment la définition de modalité n'arrive pas à cerner

⁹⁸ « *Vous* » fonctionne ici comme un datif éthique, il inscrit dans le discours non pas les lecteurs/allocutaires, mais un allocutaire construit par le discours même afin de montrer l'activité énonciative dans la narration (Maingueneau, 2010 : 70-71).

et distinguer de manière claire les marqueurs pour chacune des deux catégories (Monte, 2011 : 89). Cette critique est confortée par les exemples que nous analysons qui montrent comment les traces linguistiques de cette attitude envers l'activité d'énonciation ou envers l'énoncé sont les mêmes (« *c'est* » présentatif, inscription de l'allocataire dans l'énonciation, « *si/tantôt* » cadratifs, verbes d'appréciation). En outre, l'analyse de notre corpus nécessite la prise en compte d'une autre variable : la pluralité des postures assumées par le locuteur. Ainsi, en traitant du retour du locuteur sur l'énonciation, nous incluons non seulement les exemples avec inscription de l'allocataire, mais également certains exemples où le locuteur/narrateur apporte son point de vue non sur l'énoncé (et sur son contenu), mais sur l'activité d'énonciation. Il s'agit des énoncés où il revient sur son activité en tant qu'auteur du récit. Ce dédoublement narrateur/auteur fait du locuteur une identité double. Par conséquent, dans cette typologie de propositions, le locuteur s'inscrit dans l'énonciation en tant que destinataire (narrateur) et destinataire (auteur). Ci faisant, il renseigne indirectement l'allocataire sur les modalités d'appréhension du discours. Un effet de double énonciation (Siess et Valency, 2002 ; Maingueneau, 2010 : 336) est ainsi produit : le locuteur/narrateur/auteur réfléchit sur sa propre énonciation, comme s'il s'adressait à lui-même dans son for intérieur, mais il donne simultanément des informations sur la lecture du texte aux lecteurs.

Afin de tenir compte des difficultés que la notion de modalité comporte, ainsi que du statut particulier du locuteur dans notre corpus, nous avons établi un critère de classement qui distingue entre l'énoncé en tant qu'objet observable et l'activité de production de cet objet. Ainsi, nous avons classé les énoncés en ceux qui montrent un retour sur l'énoncé même et ceux qui montrent en retour sur l'acte d'énonciation (Monte, 2011 : 98).

3.2.1.2.1.2.1 Le retour sur l'énoncé

Voici les exemples

- 1) C'est ainsi que j'ai abandonné (p.10)
- 2) Et la géographie, c'est exact, m'a beaucoup servi. (p.10)
- 3) C'est très utile, si l'on est égaré pendant la nuit. (p.10)

4) Mais, bien sûr, nous qui comprenons la vie, nous nous moquons bien des numéros !
(p.20)

5) Tantôt je me dis : « Sûrement non ! Le petit prince enferme sa fleur toutes les nuits sous son globe de verre, et il surveille bien son mouton... » Alors je suis heureux. Et toutes les étoiles rient doucement.

Tantôt je me dis : « On est distrait une fois ou l'autre, et ça suffit ! Il a oublié, un soir, le globe de verre, ou bien le mouton est sorti sans bruit pendant la nuit... » Alors les grelots se changent tous en larmes !.... (p.93)

Le retour sur le contenu de l'énoncé est réalisé à l'aide de plusieurs marqueurs.

Dans la phrase n°1 l'expression « c'est ainsi que » sert pour établir le lien logique entre l'énoncé précédent et l'action exprimée dans la subordonnée de cette phrase. Il fonctionne ainsi comme un connecteur textuel qui indique, à l'aide du présentatif « c'est », le lien entre les deux actions. Dans l'exemple n° 2 et n°3, le locuteur se sert toujours d'un présentatif pour montrer de manière explicite son jugement (« c'est exact », « c'est utile »), émis après avoir mené des expériences sous conseil des grandes personnes. Les énoncés en question sont en effet polyphoniques : le contenu relate l'opinion des adultes, seule l'incise avec le présentatif montre le jugement du locuteur/narrateur. Si faisant, le locuteur/narrateur explicite la modalité aléthique (exact) dans un cas et celle appréciative dans l'autre (utile) (Maingueneau, 1976 : 112). L'appréciation du contenu de l'énoncé peut également être communiquée à travers la sémantique des verbes comme l'atteste l'exemple n° 4. Le verbe « moquer » exprime en effet l'appréciation/réaction par rapport à des faits spécifiques (la propension des grandes personnes à utiliser les chiffres et la quantification comme critère de valeur et jugement). Ce retour sur le contenu de l'énoncé est également effectué à l'aide de l'inscription du locuteur et de l'allocutaire dans l'énonciation : le verbe « moquer » est conjugué à la première personne plurielle pour signifier une attitude commune au locuteur et aux allocutaires face au contenu de l'énoncé. Le nous est ainsi un nous inclusif. Enfin, l'attitude du locuteur peut également être exprimée grâce à l'alternance et le changement de son point de vue vis-à-vis du même objet, contextualisé dans plusieurs situations de communication possibles. C'est le cas de la description du ciel étoilé où deux options sont introduites par « tantôt ». Le locuteur décrit ses réactions et appréciations affectives (bonheur/malheur) quand il émit des hypothèses différentes sur le retour du Petit Prince sur sa planète. Face à cette alternance, les deux « tantôt », qui

fonctionnent de cadratifs temporels et logiques des paragraphes, sont ainsi disjonctifs. Cette disjonction montre l'activité de représentation mentale du locuteur et son attitude par rapport au contenu de l'énonciation. Elle est opérée non seulement par l'assertion, dans un régime de virtualité, de deux mondes possibles alternatifs et opposés mais également par l'emploi du verbe « changer » qui marque la modification du résultat (grelots- > larme) suite au changement de l'hypothèse de départ (la fleur n'a pas été dévorée/la fleur a été dévorée).

3.2.1.2.1.2.2 Le retour sur l'énonciation

- 1) N'oubliez pas que je me trouvais à mille milles de toute région habitée. (p.12)
- 2) Ce sont des mots prononcés par hasard qui, peu à peu, m'ont tout révélé. (p.15)
- 3) Et le petit prince eut un très joli éclat de rire qui m'irrita beaucoup. Je désire que l'on prenne mes malheurs au sérieux. (p.16)
- 4) Vous imaginez combien j'avais pu être intrigué par cette demi-confiance sur « les autres planètes ». Je m'efforçai donc d'en savoir plus long. (p.16)
- 5) J'ai de sérieuses raisons de croire que la planète d'où venait le petit prince est l'astéroïde B 612. (p.19)
- 6) Si je vous ai raconté ces détails sur l'astéroïde B 612 et si je vous ai confié son numéro, c'est à cause des grandes personnes. (p. 19)
- 7) J'aurais aimé commencer cette histoire à la façon des contes de fées. J'aurais aimé dire : (p. 20)
- 8) Car je n'aime pas qu'on lise mon livre à la légère (p.)
- 9) Je n'aime guère prendre le ton d'un moraliste [...] pour une fois, je fais exception à ma réserve. Je dis : (p.24)

10) Vous vous demanderez peut-être : Pourquoi n'y a-t-il pas, dans ce livre, d'autres dessins aussi grandioses que le dessin des baobabs ? (p. 24)

Le retour sur l'énonciation est détectable par les mêmes types de traces linguistiques qui attestent le retour sur l'énoncé. Cependant, ces marqueurs sont couplés avec d'autres éléments et syntagmes linguistiques, qui produisent des effets pragmatiques différents.

Pour ce qui est des verbes de sentiment (exemple n° 3 : désirer ; exemples : n°7, n° 8 et n° 9 : aimer), ils fonctionnent comme des modalisateurs des actions de locution ou de lecture. Ils sont en effet couplés à des syntagmes verbaux de narration/expression (« *prendre le ton* », « *commencer cette histoire* », dire) ou de lecture (lire ou bien l'expression « *prendre mes malheurs au sérieux* », qui indiquent la disposition mentale que les lecteurs doivent adopter face aux faits racontés.) Ce retour de l'énonciation sur ses conditions et coordonnées produit deux types d'effets pragmatiques : celui d'instruction (l'explicitation des modalités attendues des lecteurs pour l'appréhension du récit) et celui d'affirmation des contraintes de l'énonciation de la part du locuteur. Cet effet pragmatique est également réalisé par les différents emplois des verbes en termes de modalisation et d'assertion/négation de l'action. L'exemple 7 exprime les contraintes de l'énonciation, dues à la situation de communication et au public ciblé, à l'aide du conditionnel passé qui marque l'impossibilité de réalisation de l'action. Si dans l'exemple 7 les conditions/contraintes de l'énonciation sont exprimées par l'affirmation de l'impossibilité à réaliser le souhait du locuteur, l'exemple n°9 se focalise sur la nécessité de réaliser un acte de langage qui n'est pas souhaité au départ. Cette dynamique se construit en deux étapes, qui prévoient une concaténation négation /affirmation en termes syntaxiques et sémantiques à l'intérieur des phrases. L'exemple n°9 débute par la négation de toute affection pour le « *ton* » de moraliste, c'est-à-dire la visée pragmatique qui sera adoptée plus tard. Cependant, cette prise de distance n'est que temporaire et factice. Le locuteur affirme « *faire une exception* » dans cette particulière situation d'énonciation. L'extrait exprime ainsi une négation d'une négation à l'aide du sémantisme du mot « exception ». « Exception » présente en effet le sème de la négation, comprise comme négation occasionnelle de la norme, à cause de conditions spécifiques qui sortent de l'ordinaire.

Ainsi, au travers de cette double négation, l'exemple n°9 parvient à performer l'exception comme l'indique le verbe "*faire*" et l'énonciation montrée (« *je dis* »)⁹⁹.

Si les exemples précédents montrent l'attitude du locuteur/narrateur envers le locuteur/auteur, les exemples n°1, n°4, n°6 et n°10 (« *n'oubliez pas* », « *vous imaginez* », « *si* », « *vous vous demanderez* ») inscrivent directement les allocutaires dans le discours. Cette inscription relève plutôt des artifices textuels et rhétoriques qui permettent à la narration d'avancer. Cependant, dans l'exemple 10, la (fausse) anticipation de la question (communiquée au travers le temps futur du verbe) permet en termes d'énonciation d'inscrire l'allocutaire dans le texte, en tant qu'instance douée d'esprit critique. La question est néanmoins un acte indirect (Searle, 1975), le vrai but est revenir sur la typologie et la qualité de dessins.

3.2.1.3 Le voyage du Petit Prince, le discours représenté

Nous avons vu que le locuteur est auteur et narrateur du récit grâce à sa prise en charge de la narration et/ou son implication. Cependant, les degrés de prise en charge et d'implication du locuteur/narrateur/auteur que nous avons étudiés ne recouvrent pas la totalité du récit. La narration du voyage interplanétaire du Petit Prince et son arrivée sur Terre (avant de rencontrer le personnage de l'aviateur) se caractérisent par la désinscription du locuteur de la narration (Rabatel, 2004 :19-21). Ainsi, après une première phase où la première personne et le passé composé côtoient des phrases au passé simple ou des phrases délocutées (ayant pour sujet un personnage du livre), le récit évolue pendant 22 pages (du chapitre VI au chapitre XXIV) uniquement dans le sens des phrases délocutées au passé simple. À première vue, la prise en charge de cette partie par le locuteur/narrateur est mise en discussion, comme le locuteur ne s'engage directement dans la narration. Cependant, un examen plus attentif nous conduit à affirmer que cette partie ne fait pas complètement abstraction de l'instance de locuteur. Cela pour trois raisons :

1. la position de la partie au centre du livre, ce qui en fait une narration enchâssée.
2. le cadrage que le locuteur/narrateur effectue de cette partie.

⁹⁹ La même dynamique de négation, cette fois simple, se retrouve dans la phrase « *ce n'est pas ma faute* » où l'auteur prend les distances non par rapport à son énonciation verbale, mais par rapport à son énonciation iconique, les dessins.

3. la polyphonie que l'enseignement du renard au Petit Prince établit avec l'enseignement du Petit Prince à l'aviateur.

D'un point de vue sémiotextuelle, la position de cette partie dans la structure textuelle rend peu probable l'hypothèse d'un abandon de la gestion de la narration de la part du locuteur/narrateur. En effet, elle se situe au centre du livre et elle est précédée et suivie de deux parties dans lesquelles la présence du locuteur est manifeste. Cette première remarque nous permet de formuler l'hypothèse d'une présence différente du locuteur dans cette partie, plutôt qu'une absence totale. Cette hypothèse de la présence du locuteur/narrateur est ensuite confirmée si on s'interroge sur la source de connaissance des épisodes racontés. Les faits racontés sont antécédents à la rencontre entre le Petit Prince et l'aviateur. Cela signifie que, originellement, ils ne peuvent être racontés à la première personne que par le Petit Prince qui les a vécus. Or, dans cette partie le Petit Prince est représenté dans la narration en tant que personnage et non pas en tant que locuteur/narrateur. Cela signifie qu'une autre instance est en charge, de manière anonyme, de la narration rapportée par le Petit Prince. Pour des raisons de cohérence et cohésion textuelle et narrative, cette instance ne peut que coïncider avec celle du locuteur/narrateur qui gère la totalité de la narration. Le locuteur/narrateur prend ainsi en charge cette partie en produisant non pas un discours rapporté direct (il n'y a pas de verbe introducteur du genre : « Le Petit Prince a dit/raconté : « [...] » »), mais un discours représenté (Rabatel, 2003). Autrement dit, le narrateur/locuteur cesse de s'exprimer selon sa propre subjectivisation des faits racontés et adopte le point de vue du personnage, qui devient le « *focalisateur voyant* » du récit (Rabatel, 2008 : 100). Ce changement de focus est ici d'autant plus radical qu'il introduit les lecteurs dans une nouvelle couche temporelle et présente des faits inédits. Ainsi, cette prise en charge avec changement de focalisation comporte deux implications énonciatives. La première interroge les rapports entre la source du contenu représenté et le locuteur. La seconde intéresse la modalité de la prise en charge. L'altérité entre le locuteur et la source du contenu et du focus peut être expliquée à l'aide de la distinction locuteur/énonciateur selon laquelle l'énonciateur est à la source du contenu des énoncés et le locuteur performe matériellement l'énonciation des propos d'autrui (Ducrot, 1984 : 171-233).

Dans notre cas, ce dédoublement peut être synthétisé dans le couple narrateur/locuteur, personnage Petit Prince/énonciateur. Au niveau des marqueurs énonciatifs, deux cas de figure peuvent se produire pour ce genre de dédoublement : des marqueurs peuvent aider à

distinguer entre l'inscription du locuteur et celle de l'énonciateur dans l'énoncé ou bien l'énonciation peut confondre totalement les deux instances dans une seule voix (Rabatel, 1998 : 139). Dans ce dernier cas, il devient impossible de distinguer à l'intérieur du discours représenté la source de l'énoncé. La partie centrale du récit exemplifie cette ambiguïté au niveau de la source. Au vu de son ampleur et de la narration non-impliquée au passé simple, au fur et à mesure qu'on avance dans les chapitres en question, il devient impossible d'établir si le regard et les jugements portés sur les aventures et les sentiments éprouvés relèvent du discours du personnage du Petit Prince (et sont rapportés de manière neutre par le locuteur) ; ou si la subjectivité du locuteur intervient dans l'organisation et l'interprétation des paroles du personnage. En effet, les phrases qui relatent les actions du Petit Prince sont articulées par parataxe avec des verbes au passé simple. Ce genre d'articulation contribue en large partie à l'effacement du locuteur (Rabatel, 2003 : 64). Cependant, ce flou autour de la source de l'énoncé peut être éclairci, en interrogeant les notions de prise en charge et de prise en compte (Rabatel, 2008 : 60-65). Comme nous l'avons posé au début de ce chapitre, la prise en charge, en tant qu'acte de locution, est l'activité spécifique du locuteur/narrateur. Cependant, en vertu de la distinction entre locuteur et énonciateur, cet acte de locution n'est pas forcément cantonné à l'expression du seul discours du locuteur. À son tour, cet hébergement du discours d'autrui présuppose une attitude du locuteur envers le discours hébergé. Globalement, les modalités de l'inclusion du discours d'un énonciateur peuvent être celles de l'accord, du désaccord ou de la neutralité. Le récit du voyage interplanétaire correspond au dernier cas de figure : le locuteur le textualise en l'imputant au Petit Prince et sans s'exprimer sur sa valeur de vérité. Ainsi, ce manque de jugement de la part du locuteur comporte juste la prise en compte (Rabatel, 2008 : 63) du discours d'autrui. Par ailleurs, même si le locuteur ne s'exprime pas sur la véridicité de ce discours représenté, son adhésion peut être considérée comme implicite au vu de sa posture d'auteur/narrateur et personnage/témoin des faits racontés. Cette position de témoin implique en effet l'impossibilité d'une distanciation, et donc d'un désaccord, avec les faits racontés (Rabatel, 2008 : 66).

La prise en compte est ainsi l'opération cognitive qui règle les rapports entre locuteur et énonciateur. Elle permet en effet de considérer cette instance non seulement comme le réceptacle du discours d'autrui ou d'une formation discursive spécifique, mais comme une instance qui, une fois sollicitée par un ou plusieurs sources de discours, parvient à les gérer et les inclure dans un discours homogène, qu'il assume (Authier-Revuz, 1984, Rabatel, 2008 :13 Rabatel, 2010 : 370).

Par ailleurs, le changement du mode de représentation du discours, de la manifestation à l'effacement du locuteur, est réalisé de manière graduelle. Cette gradualité permet d'enchâsser les énonciations des deux narrateurs, ainsi que de distinguer leur niveau d'engagement dans le discours.

Considérons le passage initial, où cet enchâssement est manifeste :

Je crois qu'il profita, pour son évasion, d'une migration d'oiseaux sauvages. Au matin du départ il mit sa planète bien en ordre. Il ramona soigneusement ses volcans en activité. Il possédait deux volcans en activité. Et c'était bien commode pour faire chauffer le petit-déjeuner du matin. Il possédait aussi un volcan éteint. *Mais, comme il disait, « On ne sait jamais ! »* Il ramona donc également le volcan éteint. S'ils sont bien ramonés, les volcans brûlent doucement et régulièrement, sans éruptions. Les éruptions volcaniques sont comme des feux de cheminée. *Évidemment sur notre terre nous sommes beaucoup trop petits pour ramoner nos volcans. C'est pourquoi ils nous causent des tas d'ennuis.*

Le petit prince arracha aussi, avec un peu de mélancolie, les dernières pousses de baobabs. Il croyait ne jamais devoir revenir. Mais tous ces travaux familiers lui parurent, ce matin-là, extrêmement doux. Et, quand il arrosa une dernière fois la fleur, et se prépara à la mettre à l'abri sous son globe, il se découvrit l'envie de pleurer. (p.14)

La transition se sert de la structuration du discours sur les deux plans que nous avons définis plus haut. Le premier plan pose le cadre et les paramètres, et le deuxième héberge le développement de la narration. Le premier plan est celui de la forme verbale « *je crois* ». Cette expression permet d'enchâsser tout ce qui suit comme étant le COD du verbe croire (Rabatel, 2003 : 69). De plus, il manifeste la présence du locuteur/narrateur à l'aide de trois stratégies : l'énonciation à la première personne, qui inscrit le locuteur dans son énonciation, le temps présent qui rapproche la posture du locuteur à celle du narrateur et enfin la modalité épistémologique du *verbum putandi* (croire) qui fixe le locuteur comme source responsable des informations qui suivent (même si elles sont évidemment reconstruites à partir des souvenirs racontés par le Petit Prince).

La présence du locuteur/narrateur et la séparation de son point de vue de celui de l'énonciateur/personnage se manifestent également dans deux autres passages que nous avons soulignés :

Mais, comme il disait, « On ne sait jamais ! »

Évidemment sur notre terre nous sommes beaucoup trop petits pour ramoner nos volcans. C'est pourquoi ils nous causent des tas d'ennuis.

La première phrase montre un changement de focalisation par rapport aux phrases précédentes et suivantes. Les indices linguistiques qui nous orientent dans ce sens sont essentiellement de deux sortes : la citation en discours direct de la phrase du Petit Prince qui montre ses paroles (Récanati, 1979) tout comme la locution parenthétique qui la précède, « *il disait* ». Ces deux indices présupposent un autre plan et un autre sujet/locuteur qui prenne en charge l'énonciation montrée et la donation du Petit Prince en tant que sujet délocuté. Par conséquent, cette phrase marque la disjonction entre les deux points de vue, ainsi que la (re) émergence du locuteur/narrateur. La même disjonction est repérable dans le deuxième exemple. Le pronom et le déterminant possessif à la première personne du pluriel (*nous, notre*) marquent l'inscription du locuteur (ainsi que les allocutaires qui partagent le même vécu et le même univers de référence) dans l'énonciation. Cette inscription permet non seulement la disjonction des points de vue et la (re) émergence du locuteur/narrateur, mais également le contraste/comparaison par rapport aux actions similaires accomplies par le Petit Prince sur sa planète, avec ses volcans.

Après cette introduction, la séquence du voyage interplanétaire est interrompue seulement une autre fois par l'émergence de locuteur/narrateur :

[La septième planète fut donc la Terre.]

La Terre n'est pas une planète quelconque ! On y compte cent onze rois (en n'oubliant pas, bien sûr, les rois nègres), sept mille géographes, neuf cent mille businessmen, sept millions et demi d'ivrognes, trois cent onze millions de vaniteux, c'est-à-dire environ deux milliards de grandes personnes.

Pour vous donner une idée des dimensions de la Terre, *je vous dirai* qu'avant l'invention de l'électricité on y devait entretenir, sur l'ensemble des six continents, une véritable armée de quatre cent soixante-deux mille cinq cent onze allumeurs de réverbères.

Vu d'un peu loin ça faisait un effet splendide. Les mouvements de cette armée étaient réglés comme ceux d'un ballet d'opéra. D'abord venait le tour des allumeurs de réverbères de Nouvelle-Zélande et d'Australie. Puis ceux-ci, ayant allumé leurs lampions, s'en allaient dormir. Alors entraient à leur tour dans la danse les allumeurs de réverbères de Chine et de Sibérie. Puis eux aussi s'escamotaient dans les coulisses. Alors venait le tour des allumeurs de réverbères de Russie et des Indes. Puis de ceux d'Afrique et d'Europe. Puis de ceux d'Amérique du Sud. Puis de ceux d'Amérique du Nord. Et jamais ils ne se trompaient dans leur ordre d'entrée en scène. C'était grandiose.

Seuls, l'allumeur de l'unique réverbère du pôle Nord, et son confrère de l'unique réverbère du pôle Sud, menaient des vies d'oisiveté et de nonchalance : ils travaillaient deux fois par an.

Quand on veut faire de l'esprit, il arrive que l'on mente un peu. *Je n'ai pas été très honnête* en vous parlant des allumeurs de réverbères. *Je risque* de donner une fausse idée de notre planète à ceux qui ne la connaissent pas. Les hommes occupent très peu de place sur la terre. Si les deux milliards d'habitants qui peuplent la terre se tenaient debout et un peu serrés, comme pour un meeting, ils logeraient aisément sur une place publique de vingt milles de long sur vingt milles de large. On pourrait entasser l'humanité sur le moindre petit îlot du Pacifique. Les grandes personnes, bien sûr, ne vous croiront pas. Elles s'imaginent tenir beaucoup de place. Elles se voient importantes comme des baobabs. *Vous leur conseillerez donc de faire le calcul*. Elles adorent les chiffres : ça leur plaira. Mais *ne perdez pas* votre temps à ce *pensum*. C'est inutile. *Vous avez confiance en moi*. (p.58-59)

La disjonction des plans du locuteur/narrateur et de l'énonciateur/personnage se caractérise dans cet extrait par le retour à une structure enchâssée. Ce retour à la division des plans et entre locuteur/énonciateur est attesté par plusieurs marqueurs que nous avons déjà relevés : le temps présent (sauf pour le tableau des allumeurs de réverbères)¹⁰⁰, la première personne du singulier et l'inscription du lecteur/allocutaire par le pronom de deuxième personne du pluriel. Globalement, les deux séquences présentent des suites d'actions et de données qui décrivent la Terre et le comportement des grandes personnes. Toutefois, le premier plan se caractérise par une hybridation des points de vue (et donc un glissement temporaire vers le deuxième plan) au moment de la description de la Terre vue du ciel (« *Vu d'un peu loin [...] deux fois par an* »). Cette séquence montre l'ambiguïté qui entoure la source de l'énonciation dans cet extrait. Elle est introduite par un verbe de perception, *voir*, et développée à l'imparfait, ce qui exprime la représentation intériorisée et revécue de cette perception. La forme verbale exprimant la perception forme ainsi le premier plan, à partir duquel la scène perçue est développée comme étant un long COD. Cependant, la forme participiale du verbe permet de se passer du sujet et installe ainsi l'ambiguïté concernant la source de la perception et donc de sa représentation (Rabatel, 2008 : 32). La vision de la planète pourrait en effet être celle de l'aviateur lors de ses vols ou bien celle du Petit Prince arrivant sur Terre. Enfin, la présence d'un clivage énonciation/locution et d'une variation de la source sont ultérieurement complexifiées par le renvoi polyphonique (Bakhtine, 1970, Ducrot, 1984 : 171-233) établi entre l'enseignement du renard au Petit Prince (« *on ne voit bien qu'avec le cœur, l'essentiel est invisible pour les yeux* ») et la transmission de cet enseignement à l'aviateur de la part du Petit Prince¹⁰¹. Le renvoi polyphonique est d'abord réalisé par répétition dans les deux extraits des mots-clés (*voir* et *invisible*) et par le syntagme prépositionnel « *avec mon renard* », contenu dans la phrase prononcée par Le Petit Prince : « *je suis content, dit-il, que tu sois d'accord avec mon renard* » (p.78). La phrase désigne une nouvelle prise en charge pour le contenu transmis. La coïncidence de l'opinion est établie entre l'aviateur et le renard, ce qui désigne le renard comme source primaire de la conclusion à laquelle l'aviateur parvient après sa discussion avec le Petit Prince.

¹⁰⁰ Le système des temps verbaux est complexifié par un verbe au futur (« *je vous dirai* ») et un au passé composé (« *je n'ai pas été très honnête* »). Le verbe au futur sert d'introducteur pour les informations contextuelles qui suivent immédiatement après. Le passé composé décrit une action qui vient tout juste d'être accomplie. Les deux formes verbales se situent ainsi aux marges du même instant présent auquel ils peuvent être rattachées en termes chronologiques et logiques.

¹⁰¹ Nous dirons plus précisément de cet enseignement dans le prochain chapitre, consacré aux isotopies et aux valeurs.

Cette phrase établit un nouveau niveau de profondeur polyphonique (Rabatel, 1998 : 146, 148-149). Le renard devient en effet le surénonciateur (Rabatel, 2004 : 21-22) à la source non simplement de l'énonciation d'autrui mais du message du récit. Ce message est d'abord transmis au Petit Prince dans une couche textuelle révolue en termes spatiotemporels. Ensuite, il est retransmis par le Petit Prince à l'aviateur/narrateur/locuteur qui est responsable de la totalité de la narration et se charge à son tour de transmettre ce message aux lecteurs. La distribution des positions énonciatives reflète ainsi l'attribution des rôles actantiels. Le renard/surénonciateur est le mentor du récit. Le Petit Prince et l'aviateur (considéré en tant que personnage) sont les deux sujets entre eux opposés. Le fait que l'un (l'aviateur) prenne en charge (et s'occupe en tant que locuteur/auteur) de la transmission de l'histoire, du discours et de l'enseignement de l'autre (le Petit Prince) montre la définition des équilibres épistémologiques (en faveur du Petit Prince) entre les deux personnages principaux.

3.2.1.4 Conclusion intermédiaire

L'analyse des temps verbaux a montré les différentes postures du locuteur, sa capacité de rétroprojection, ses degrés d'implication ou de non-implication (en tant que personnage ou dans les extraits au présent gnomique) et son effacement. Par rapport à la question du point de vue, le nœud fondamental est la coïncidence entre narrateur et personnage. De cette coïncidence découlent les considérations suivantes que l'analyse a montrées :

1. Un personnage prend en charge la totalité de la narration.
2. Il s'inscrit dans cette narration par le biais de la première personne et des temps verbaux qui soulignent son implication.
3. Il se représente également en tant que personnage en installant une distance entre énonciation et représentation racontée, ainsi qu'entre son « moi » actuel qui raconte et son « moi » passé qu'il fait agir dans le récit.
4. Il gère l'expression des vérités générales à partir de son expérience.
5. Il se charge également de la prise en compte du discours du Petit Prince dans la partie centrale.

En vertu de cette complexité de l'instance de locution, la construction textuelle ainsi que la variation du point de vue se confondent avec les changements de posture que le locuteur

assume au premier, et souvent unique, plan de la narration¹⁰². En effet la réduction sensible du deuxième plan, ainsi que le point de vue interne du narrateur/personnage, centralisent la focalisation et ne permettent pas de produire un clivage entre le point de vue du narrateur et celui des personnages. La seule exception à cette forme de textualisation est la partie centrale au discours représenté, dans laquelle s'opère une disjonction entre locuteur et énonciateur. Cependant, comme nous l'avons vu, même dans cette partie, les deux instances ont tendance à se mélanger. Cette posture particulière fait du locuteur une instance dialogique avec lui-même. Ainsi, le réseau complexe établi par ses différentes postures peut être rapproché de la tripartition *in posse/ in fieri/ in esse* du sujet théorisée par Guillaume et reprise par le courant praxématique. Si le fait de dire « je » correspond à la perception primaire de soi, l'énonciation à la première personne couplée à un temps verbal non-implicatif et distanciant, permet au locuteur/narrateur de se percevoir et de se représenter comme autre de soi (*in fieri*) en termes spatiotemporels. Par ailleurs, en termes narratologiques, l'inscription dans cette altérité permet au locuteur de quitter le champ de l'énonciation (ici /maintenant) pour rentrer dans celui de la diégèse (ailleurs/autrefois) et devenir un personnage. Cette opposition perception primaire/altérité est résolue par la posture *in esse* du locuteur/narrateur/auteur, qui assume les énoncés produits ainsi que l'activité de production de l'énonciation. Le système des temps verbaux rend ainsi compte non seulement de l'évolution, le changement et l'émergence d'un point de vue subjectivant et centralisant, mais également de l'évolution, et des différentes couches psychiques, de l'instance qui assume le point de vue en question.

Voyons maintenant si et comment cette construction complexe du point de vue et du locuteur a été adaptée sur scène.

3.2.1.5 Le point de vue dans la pièce théâtrale de Virgil Tanase

Comme nous l'avons vu, la salle de théâtre est divisée en deux, l'espace de la scène, réservé aux acteurs et celui de la salle proprement dite, réservé au public. De plus, l'expérience théâtrale se caractérise par une matérialité et une présence corporelle majeures par rapport, par exemple, au cinéma. Les spectateurs sont en effet exposés aux acteurs et à leurs actions, même s'ils sont tenus à distance. Il s'ensuit que l'acteur qui joue l'aviateur

¹⁰² Les opérations de textualisation se caractérisent par une succession de phrases simples, chacune exprimant une action qui fait avancer la narration par une juxtaposition paratactique, ce qui comporte une réduction du deuxième plan.

mais se charge en même temps d'être le narrateur doit communiquer cette double fonction qu'il revêt sur la scène. Cette considération entraîne deux conséquences. La première concerne les rôles des acteurs : l'acteur jouant l'aviateur est simultanément un narrateur sur scène, c'est-à-dire un acteur qui intervient pour commenter, expliquer ce qui est joué sur scène ou raconter des épisodes qui ne seront pas joués. La seconde concerne la structure de la pièce : la présence d'un récitant implique l'épiciation de la pièce (Plana, 2004 : 29), c'est-à-dire une hybridation entre le mode épique (la narration) et le mode dramatique (le théâtre dialogué). À partir de cette considération nous nous focalisons sur les marqueurs linguistico-énonciatifs qui permettent de voir comment cette complexité énonciative a été gérée. Nos réflexions s'articulent principalement autour de l'organisation des séquences, des temps verbaux et de la prise en charge des passages.

Le fil conducteur entre ces trois éléments est la réorganisation des actions selon un axe chronologique qui brouille la structure temporelle emboîtée du récit. La pièce s'ouvre en effet avec la représentation de la rencontre entre la rose et le Petit Prince sur l'astéroïde, c'est-à-dire l'événement du récit le plus révolu dans le temps, le déclencheur de l'action. La même scène est rejouée successivement, avec une petite variation à la fin (le moment des salutations lors du départ du Petit Prince). Au milieu de ces deux scènes, se situe l'intervention de l'acteur qui reprend l'histoire de la découverte de l'astéroïde, de la véridicité de l'existence de cet astéroïde et de son ami et puis parle de l'histoire qui va se produire sur scène. D'abord, il introduit le cadre générique par le biais de la formule figée qui marque le début des contes de fée et qui est par conséquent immédiatement reconnue des spectateurs en tant que connaissance partagée (Krieg-Planque, 2009) :

ACTEUR - Il était une fois...

Après ce premier indice, le cadre générique est repris et explicité davantage :

Alors je peux commencer cette histoire à la façon des contes de fées : « Il était une fois un Petit Prince qui habitait une planète à peine plus grande que lui... ».

Cette précision n'est pas tellement importante pour la définition d'un cadre générique en soi¹⁰³, mais plutôt par d'autres marqueurs qui nous permettent d'inférer le rôle de récitant de l'acteur.

Quant à la posture du locuteur/acteur, ce qui retient notre attention par rapport au double rôle aviateur/récitant est ici la forme verbale : « *je peux commencer cette histoire* ». Cette expression est intéressante pour plusieurs raisons qui tiennent aux paramètres énonciatifs ainsi qu'à la sémantique du syntagme verbal (« *peux commencer cette histoire* »). La proposition-énoncé présente en effet un accord entre le contenu qu'elle représente et les paramètres de l'énonciation. Le locuteur/acteur prend en charge ces actions (il s'inscrit dans l'énonciation par le « je ») au moment même où il les énonce. En effet, le verbe est au temps présent, ce qui marque la synchronisation de l'action exprimée avec le contexte de l'énonciation. La sémantique du syntagme verbale présente également des marqueurs de l'activité de cet acteur sur scène. D'abord le modalisateur « *pouvoir* » indique la capacité de l'acteur à raconter l'histoire, et dénote ainsi son rôle sur scène, ensuite le verbe « *commencer* » marque le début de l'action et, par la conjugaison du syntagme verbal au temps présent, synchronise le moment de début de l'action avec le moment de l'énonciation (qui devient ainsi performative), enfin le COD « *histoire* » spécifie le résultat de l'activité du récitant. L'énonciation de l'action qu'il va accomplir permet ainsi à l'acteur de se qualifier comme le récitant qui prend en charge le récit raconté sur scène. Ce moment marque ainsi la vraie entrée dans le régime fictionnel du récit (ce qui explique que la scène du départ soit jouée une deuxième fois). À partir d'ici, et jusqu'à la fin, les acteurs deviennent ainsi des personnages non seulement sur la scène mais également à l'intérieur du récit qui se raconte sur scène. Cependant, ce régime fictionnel est à nouveau brouillé à la fin.

L'acteur redevient encore récitant à la fin du spectacle, quand il reprend, avec des reformulations minimales, l'appel du narrateur/auteur à ses lecteurs :

¹⁰³ Quant au cadre générique, si on se réfère à la tripartition proposée par Todorov (1970) entre étrange, merveilleux et fantastique, le conte du *Petit Prince* relève plutôt du fantastique. Le récit présente en effet un mélange de données magiques (par exemple : le voyage interplanétaire, les animaux et les fleurs qui parlent) et de données appartenantes au monde réel (le récit dénote clairement la Terre comme planète et introduit des objets comme les fleurs, l'écho, le désert, l'avion dont nous avons fait l'expérience comme ils appartiennent à notre univers de référence¹⁰³) qui forment ensemble l'univers de référence du conte. En vertu de ce mélange, l'acceptation de la dimension fantastique se résout de fait dans l'acceptation d'un pacte scénique entre spectateur et acteur qui amène le public ad admettre comme (temporairement) vrai ce qui est faux.

L'AVIATEUR – Peut-être bien que le mouton a mangé la fleur... Tantôt je me dis : « Sûrement non ! Le Petit Prince enferme sa fleur toutes les nuits sous son globe de verre et surveille bien son mouton. » Et toutes les étoiles rient doucement. Tantôt je me dis « On est distrait une fois ou l'autre, et ça suffit ! Il a oublié, un soir, le globe de verre, ou bien le mouton est sorti sans bruit pendant la nuit... » Alors les grelots se changent tous en larmes. *Pour vous, qui aimez aussi le Petit Prince*, comme pour moi, rien de l'univers n'est semblable si quelque part, on ne sait où, un mouton que nous ne connaissons pas a, oui ou non, mangé une rose... Regardez le ciel. Demandez-vous : « Le mouton a-t-il oui ou non mangé la fleur ? » Et *vous verrez* comme tout change. Aucune grande personne ne comprendra jamais que ça a tellement d'importance. Et puis, *regardez* bien ce... paysage. C'est ici que le Petit Prince est apparu sur terre, puis disparu. *Regardez-le* attentivement pour être sûrs de pouvoir le reconnaître. Et *s'il vous arrive* de passer par là, *je vous en supplie*, ne vous pressez pas, attendez un peu juste sous l'étoile. Si alors un enfant *vient à vous*, s'il rit, s'il a des cheveux d'or, s'il ne répond pas quand on l'interroge et s'il veut...

LE PETIT PRINCE – Un mouton.

L'AVIATEUR –... s'il veut un mouton, vous devinerez bien qui il est. Alors, *soyez gentils, ne me laissez pas* tellement triste : *écrivez-moi* vite qu'il est revenu.

Dans cette tirade, le locuteur non seulement reprend son rôle de récitant/narrateur, mais, par le biais de l'inscription des spectateurs dans son discours, il rompt également le quatrième mur en s'adressant au public.

Comme le montre la captation vidéo, les deux moments où l'acteur devient acteur/récitant sont également soulignés par d'autres composantes sémiotiques du spectacle théâtral. On remarque en effet un changement de lumières (plus basses par rapport à d'autres scènes) et de posture (l'acteur se tourne vers les spectateurs, comme pour établir un contact et les prendre à témoin).

3.2.1.6 Conclusion

Le spectacle théâtral maintient la complexité des postures du locuteur du récit, mais la traite de manière différente. Dans la pièce théâtrale, un acteur/récitant introduit, encadre et conclut l'histoire racontée. Tout comme le locuteur/auteur/narrateur du livre, le récitant demeure une figure intermédiaire. Même s'il s'inscrit dans l'univers fictionnel, il possède un même temps un métadiscours sur cette fiction, ce qui le situe simultanément sur deux niveaux différents par rapport au récit représenté.

3.3 ISOTOPIES ET VALEURS

Le dernier critère que nous avons identifié pour établir l'équivalence entre adapté et adaptation est celui du maintien du même système des valeurs. Nous allons aborder cette question en trois temps. Premièrement nous allons définir ce qu'est une valeur. Ensuite nous allons déterminer comment elles sont articulées dans l'énonciation. Pour ce faire, nous nous focalisons sur les modalités d'expression et de saisie linguistique des valeurs. Nous les abordons selon deux angles d'attaque. Le premier est réticulaire et comporte l'étude des isotopies que le discours produit. Par cette approche nous nous attendons simplement à définir le « quoi », les concepts qui forment les trois isotopies de base du récit. En revanche, le second mode d'approche est plutôt énonciatif-textuel et se focalise sur les opérations qui permettent de mettre en rapport les trois isotopies de base afin de construire l'isotopie globale du récit. Cette articulation peut être saisie grâce à une analyse en termes logiques et cognitifs des rapports instaurés entre les isotopies. Le recours à ces notions logiques et cognitives permet non seulement d'ancrer la réflexion dans la perspective énonciative et textuelle qui est la nôtre, mais également de pallier le problème de possibles surinterprétations des textes dues au seul repérage des sèmes inhérents et afférents au moment de la lecture. Le recours aux structures logiques et aux processus cognitifs permet en effet d'établir un cadre stable, autre que la propre sensibilité et interprétation personnelle, pour l'étude de ces objets linguistiques (Eco, 2004 [1992] : 171-181).

3.3.1 Valeurs, hiérarchisation et textualisation

Une toute première définition des valeurs consiste en les considérer comme des objets importants pour un sujet (Leclaire-Halté, 2004 : 11). Dans le cadre d'une narration, cela signifie que les récits sont porteurs d'un message qui émerge et s'actualise au niveau discursif et dont le schéma actantiel et la macroséquence ne forment que l'outil cognitif qui sert à l'organisation du sens. Ainsi, l'étude des valeurs est essentiellement une étude sémantique, des mots et des relations que les mots tissent entre eux et en rapport avec l'univers de référence construit par le monde fictionnel. L'étude des valeurs coïncide ainsi avec l'étude du « quoi », du message du récit. Cependant, ce message nécessite de se déployer et se structurer dans le récit : il passe ainsi au travers des opérations de hiérarchisation (Hamon, 1984 : 54 ; Jouve, 2001 : 34). Cette opération de hiérarchisation

implique non seulement la construction d'un système monolithique où chaque valeur prend sa place dans un tout organique, mais également (et éventuellement) la confrontation et l'opposition entre systèmes de valeurs différentes. C'est le cas des personnages qui présentent des valeurs complètement opposées par rapport au message du récit, mais dont le système axiologique est présenté (pour mieux marquer l'opposition) au travers de leur pensée, leur discours, leurs actes (Jouve, 2001 : 35). À leur tour, ces opérations de hiérarchisation sont linguistiquement accessibles au travers des opérations de textualisation. Que les valeurs communiquées appartiennent au système global du récit ou qu'elles appartiennent au système axiologique d'un personnage spécifique, leur appréhension se réalise à deux niveaux, l'un réticulaire (Adam, 2005 :180-181) qui montre les renvois et le réseau que les valeurs établissent en traversant le texte, et l'autre localisé qui permet de repérer dans le texte des « points-valeurs » (Jouve, 2001 : 35), c'est-à-dire des passages qui montrent le système axiologique d'un personnage ou du message global du récit. Comme nous l'avons anticipé dans le chapitre précédent, dans le cas du conte du *Petit Prince*, le message du récit est résumé par le secret que le renard révèle au Petit Prince, message qui est retransmis par le Petit Prince à l'aviateur et que l'aviateur assume comme base axiologique de son discours. Les personnages que nous venons de citer, qui sont d'ailleurs le mentor et les deux sujets, sont porteurs du même discours, ce qui signifie qu'ils ne peuvent pas être opposés en fonction des points-valeurs spécifiques. Au contraire, la transmission du même contenu non seulement d'un personnage à l'autre, mais également entre différentes couches temporelles crée un système de valeurs commun aux trois personnages. Par conséquent, ne possédant pas des traits distinctifs forts au niveau éthique, leurs traits distinctifs sont estompés. Les trois personnages principaux (mentor, sujet 1 et sujet 2) existent ainsi pour et par la transmission du message au lieu de mobiliser une éthique qui leur est propre et qui permette de les distinguer les uns des autres¹⁰⁴. Cette polyphonie dans la transmission du message amoindrit ainsi l'effet-personnage (Jouve, 2011) : le partage du même système axiologique contribue en effet à la production d'une représentation semblable de leur psychologie chez les lecteurs (Jouve, 2011 : 45). Voyons maintenant, au travers de l'étude des isotopies et des opérations textuelles et énonciatives,

¹⁰⁴ Les valeurs différentes de celles des personnages principaux apparaissent comme des points-valeurs spécifiquement localisés lors des brèves apparitions des personnages mineurs. L'exemple le plus éclairant est celui des habitants des planètes dont le système axiologique est présenté lors des rencontres avec le Petit Prince pendant son voyage interplanétaire.

quel est ce message et comme il se déploie dans le discours narratif, autant dans le conte que dans la mise en scène.

3.3.1.1 Les isotopies

Théorisées et étudiées par Greimas (1966) et ensuite par Rastier (1985, 1987), les isotopies peuvent être définies comme les réseaux établis par l'ensemble des traits distinctifs récurrents (les sèmes) qui permettent de créer une unité de sens à partir d'une pluralité de composantes (les sémèmes). Le concept d'isotopie peut être appliqué à l'étude de différents niveaux des faits linguistiques : on a ainsi théorisé des isotopies syntaxiques (qui incluent des phénomènes comme l'accord et la rection), des isotopies phonétiques (qui se fondent sur la récurrence des phonèmes dans l'expression d'un sens), les isotopies de structures prosodiques, narratives ou énonciatives. Même si tous ces genres d'isotopies sont possibles, la typologie la plus communément traitée pour l'analyse (dont nous nous occupons ici) est celle des isotopies sémantiques qui concernent la construction du sens des mots et les rapports que les mots tissent entre eux. Le sens d'un mot et les relations que les mots établissent peuvent être analysés à partir du repérage à l'intérieur du mot de plusieurs traits sémantiques (les sèmes) qui, opérant de manière conjointe, produisent le sens du mot (le mot est ainsi un faisceau de sème, appelé sémème). Cependant, les sèmes composant un sémème ne possèdent pas tous le même statut. Plusieurs typologies de classification ont ainsi été proposées. Afin de mener à bien notre analyse nous retenons ici deux des classifications possibles selon qu'elles opèrent sur l'axe générique/spécifique (Rastier, 1987 : 48-49) et sur l'axe afférent/inhérent (Rastier, 1987 : 44) Les notions de générique/spécifique impliquent une gradualité qui nous sert pour rendre compte des différents degrés de saisie d'un référent et de ses implications sémantiques par rapport à la définition du message du récit. La différence entre les sèmes afférents, relevant du contexte, du co-texte et de l'énonciation personnelle, et ceux inhérents, relevant de la langue comprise comme système de signification stable, sert également pour montrer la construction sémantique du message. Cette distinction entre sèmes inhérents et sèmes afférents comporte la prise en compte du texte en tant qu'unité où la réalisation et le tissage des sémèmes s'opèrent et qui mobilise les connaissances partagées socialement et l'activité d'interprétation du lecteur (Eco, 1979 ; Gérard, 2010). Ainsi la structure textuelle permet leur agrégation et émergence en réunissant et mettant en relation les sémèmes. Au vu de ce pouvoir d'agrégation du texte, on peut déjà émettre l'hypothèse

qu'à son intérieur, la réunion des sémèmes possédant certains sèmes inhérents légitime leur repérage en tant que sèmes afférents dans d'autres sémèmes. L'inscription dans le texte, qui donne une articulation à l'expression de ces sèmes, forme ainsi une caution pour éviter toute interprétation purement arbitraire (Rastier, 1987 : 246-263 ; Jacques, 2002 : 10).

Au vu de l'importance de l'inscription textuelle, la distribution des sèmes ne peut être considérée seulement au niveau local, mais sur la totalité de l'objet textuel. Ainsi, la vision adoptée est réticulaire : c'est-à-dire que les sémèmes intéressés par l'analyse ne sont pas nécessairement localisés à proximité les uns des autres, mais au contraire ils se trouvent distribués tout au long de l'objet textuel et contribuent à la création de la cohésion textuelle (Rastier, 1987 : 104-105, Adam, 2005 : 180-181). Dans le cas du récit que nous analysons, nous nous focalisons sur les liens sémantiques qui traversent le texte dans sa totalité.

3.3.1.1.1 Les trois isotopies de base

Globalement, l'analyse a permis de repérer trois isotopies¹⁰⁵ :

¹⁰⁵ En plus de ce système axiologique qui est formé par ces trois isotopies de base articulées autour de la notion l'invisible, d'autres mini-isotopies sont développées pour les habitants des planètes. Globalement, chaque habitant représente une habitude ou un comportement des grandes personnes que le locuteur considère comme négatif. Les appellations des habitants contribuent déjà à la définition de l'isotopie qu'on va trouver. Ainsi la planète du roi est définie autour de l'isotopie du pouvoir (sujet, trône, pourpre et hermine, interdire, ordonner, ordre, respecter l'autorité, ne tolérer pas la désobéissance, monarque absolu, les tournures de les questions du Petit Prince qui demande la permission de faire quelque chose : « Puis-je », « je vous demande pardon », régner, je t'ordonne, obéir, ne tolère pas l'indiscipline, exiger, gouvernement, ministre de la justice, juger, condamner à mort, gracier, air d'autorité). L'isotopie du vaniteux est fondée sur l'image extérieure. Ainsi on retrouve le même champ lexical de l'apparence que nous avons identifié parmi les trois isotopies de base du récit : admirer (image extérieure), admirateur, acclamer, l'emploi des superlatifs: meilleur habillé, plus riche, plus beau, plus intéressant. Le buveur se caractérise par la haine de soi-même exprimée au travers de l'oubli de sa condition (réurrence du verbe « oublier ») et la honte (« j'ai honte »). Le businessman reprend le thème de l'apparence et de la richesse matérielle et quantifiable. (« chiffres », « posséder », « être riche », « acheter », « breveter », « gérer », « compter et recompter », « banque »). L'allumeur de réverbère incarne la discipline (« consigne ») rigide et déraisonnable (« pas d'utilité », « à quoi pouvait servir », « absurde », « pas de sens », « c'était raisonnable autrefois »). Le géographe représente la fausse connaissance, sans expérience. Outre les mots liés à son champ de compétence (mer, montagne, villes, fleuves, océan, désert) il met en avant son sentiment d'importance par rapport à d'autres métiers (« le géographe est trop important pour flâner »). Or, si on se situe dans la perspective globale du récit, ce sentiment est un faux sentiment d'importance, qu'il n'est pas possible de connaître sans faire l'expérience de quelque chose (l'apprioviser). Les deux derniers personnages, l'aiguilleur et le marchand de pilule contre la soif, sont plutôt représentatifs des rythmes de la vie contemporaine, caractérisés par le sentiment du manque de temps (dans l'épisode de l'aiguilleur, qui gère le trafic des trains voyageurs, ont retrouve : « rapide », « être pressé », « trains qui les [les gens] emportent ») ainsi que d'expression qui expriment le mécontentement face à sa propre situation : « Le Petit Prince : « ils n'étaient pas contents, là où ils étaient ? » Aiguilleur : « on n'est jamais content là où l'on est ». Alors que le discours du marchand de pilule est plutôt axé sur le fait de gagner du temps : « gagner du temps », « une par semaine », « grosse économie de temps », « on épargne 53 minutes par semaine ». Dans le scénario, on retrouve les mêmes personnages dont on a gardé les répliques et par conséquent les isotopies.

1. celle du sens de la vue, du « visible » et de l'« invisible », qui regroupe les champs lexicaux de la vision (p.9, p.10, p.11, p.12, p.13, p.21, p.77-78, p.78-79 du conte et p.7 et p.18 du scénario) avec une forte récurrence des verbes voir et regarder (p.33, p. 93, p.95 du conte et p. 3, 20 et 21 du scénario). L'isotopie de la vision est également construite à partir de la sémantique de l'activité du dessin (Dans le conte : p.21 dessin, dessiner, p.12 regarder, portrait, p.14 griffonner, p.15 apercevoir, dessiner. p.24 dessin, dessiner p.28. p.30 dessiner. Dans le scénario : les mêmes verbes et substantifs se retrouvent aux pages 3, 16, 20, 22) et de l'apparence extérieure (Pour le conte : p. 12 apparition p. 31 ressembler, apparition, admiration, se monter, apparaître, coquette, beauté, belle, toilette, p.32 : vanité, p. 33 apparence contradictoire. Pour le scénario : les memes sémèmes à p. 3, p.6, p. 19).

Le système des valeurs des grandes personnes, fondé sur l'apparence et la richesse quantifiable, peut également être étudié en rapport à cette isotopie. Cependant, il s'oppose au message du récit, dans la mesure où abondance et richesse sont quantifiables seulement à partir de leur appréhension visuelle. (p. 19-20, p. 4 du scénario : astéroïde B612, prénommé avec un numéro pour le rendre réel. La série de questions avec des mots qui implique la qualification : âge, « combien » référé au nombre des frères et sœur, au salaire du père, au poids, au prix de la maison).

Cette isotopie introduit également celle fondée sur son contraire, l'invisible : p.23 les graines (bonnes ou mauvaises sont qualifiées d'invisibles) ; p. 78 : « le plus important est invisible » vs « l'écorce » du visible non important. Ensuite plusieurs verbes contiennent le sème de l'invisibilité : p.78 cacher et enfouir, p. 81 : « les yeux sont aveugles ». Pour le scénario on repère les sèmes de l'invisible à p.16, p. 17, p.18,

2. La catégorie intellectuelle du « vrai ». Cette catégorie est exprimée au travers une série de synonymes établis à partir de l'atlas des synonymes du français¹⁰⁶ :

« Sérieux », appliqué aux systèmes des valeurs des grandes personnes (p. 28-29), du businessman (p. 45-47 et p. 9 et 19 du scénario vs le temps de « flâner », « rêvasser », « fainéants »), p. 56 aux livres du géographe.

¹⁰⁶ Nous avons repéré les synonymes du vrai à partir de l'atlas sémantique du français: <http://dico.isc.cnrs.fr/dico/fr/chercher?r=vrai&msend=Envoyer>.

« Important » p. 55, p. 11 et p.12 du scénario : le géographe qui se réfère à son travail, p. 74 et p. 15 du scénario : importance de la rose ; p.75/p. 18 du scénario : les poupées de chiffons importantes pour les enfants.

« Essentiel » p. 56 et p. 16 du scénario : les informations notées dans les livres de géographie « les choses éternelles » vs les choses éphémères.

À cette première liste d'adjectifs synonymes s'ajoutent les verbes de connaissance :

p. 33 : deviner (p. 20 du scénario), contradictoire (p. 3 et 6 du scénario), (rien) comprendre (p.10 et 33 et p.16 et 19 du scénario).

Comme l'analyse de la mise en texte des valeurs va le montrer, d'autres champs lexicaux activent le sème du vrai en lien avec la réflexion que le récit mène autour de la notion d'invisible. Dans ce sens, le sème de vérité est également présent dans les qualifications de la rose de la planète et des roses du jardin comme « *unique* » ou « *semblable* » / « *ordinaire* » (p.64, p. 14 du scénario) qui sous-tend que pour trouver le vrai il faut trouver l'unicité dans tout ce qui paraît semblable à la vue.

L'inscription de l'appivoisement (p. 67-68-69, p. 15-16 du scénario) dans l'isotopie du vrai suit un raisonnement semblable : apprivoiser sert à créer des liens, créer des liens signifie avoir besoin. On a besoin de quelqu'un sur la base de son unicité (« tu seras pour moi unique au monde »). Ainsi, cette unicité rend vrai et l'appivoisement permet de reconnaître ce vrai.

Cette notion d'appivoisement en activant le sème /lien/ fait également partie de l'isotopie successive, celle des relations humaines et des sentiments.

3. l'ensemble des relations humaines et des sentiments : « amitié », « amour », « solitude ».

amour p. 33 et p. 20 du scénario « j'étais trop jeune pour savoir l'aimer »

amitié p.20-21 « ami » référé au Petit Prince ; p.53 « celui-là est le seul dont j'eusse pu faire mon ami » ; p. 76-77 « Mon ami le renard, me dit-il » [...] « C'est bien d'avoir eu

un ami, même si l'on va mourir. Moi, je suis bien content d'avoir eu un mai renard » (dans le scénario, voir les récurrences dans les pages de 14 à 21).

Associé à ce champ lexical on trouve celui de l'appivoisement et des rites comme modalité pour créer des liens. /Lien / est en effet le sème en commun avec amitié et amour et rite et appivoisement, ce qui explique l'inscription dans la même isotopie.

Solitude p.59-60 : « on est un peu seul dans le désert ; on est seul aussi chez les hommes » p. 63 « je suis seul » (phrase prononcée par le Petit Prince qui découvre l'écho). Pour le même thème voir p. 12 et 14 du scénario.

Tristesse p. 27 : « tu sais..quand on est tellement triste on aime les couchers de soleil » « Le jour des quarante-quatre fois, tu étais donc tellement triste ? ». pour le scénario : p.7, p. 14, p. 21, p.22

Cette isotopie entre en relation avec la précédente lorsque la notion d'utilité est reprise afin de définir ce que signifie posséder quelque chose. Ainsi posséder est équivalent à « être utile à » et d'en être « responsable » (p. 74, p. 16, p.20, p.22 du scénario), ce qui explique que le possessif de relation « ma rose » soit employé au moment de la prise de conscience de toute activité menée pour prendre soin d'elle. Voici le paragraphe en question :

« Puisque c'est elle que j'ai mise sous globe, puisque c'est elle que j'ai abritée par le paravent, puisque c'est elle dont j'ai tué les chenilles, [...] puisque c'est elle que j'ai écoutée se plaindre, ou se vanter, ou même quelques fois se taire. Puisque c'est ma rose » (p. 72¹⁰⁷)

L'appellation « ma rose » est introduite à la fin et est présentée comme conclusion logique d'une série d'explications qui justifie l'importance de la rose laissée sur l'astéroïde.

Ces trois isotopies s'entrecroisent entre elles au travers de l'association des sémèmes et donc des sèmes qui les caractérisent. Comme nous allons le voir de manière détaillée dans

¹⁰⁷ Dans le scénario (p. 16) la structure syntaxique est allégée: un seul « *puisque* » introduit la séquence des actions qui précède le présentatif avec possessif (« *c'est ma rose* »).

un instant, l'entrecroisement de ces trois isotopies forme la macro-isotopie du récit (c'est-à-dire son message), celle de l'invisible comme source du vrai. Cette redéfinition du vrai est à son tour située dans une perspective gnoséologique (pour dire ce qu'est le vrai il faut le connaître) qui implique non seulement la connaissance intellectuelle, mais également le vécu personnel et émotionnel (c'est-à-dire l'expérience directe, l'appropriation selon les mots du renard).

Comme nous allons le voir en analysant l'enseignement du renard ainsi que d'autres passages textuels où les trois isotopies de base se croisent et se redéfinissent mutuellement, cet entrecroisement fait émerger une vérité gnoséologique nouvelle (l'invisible est la vérité des choses) et amène par conséquent à une redéfinition et/ou neutralisation de certains sèmes. En ce sens, les renversements sémantiques plus importants concernent les notions d'« important » et de « sérieux » qui passent de l'acceptation des grandes personnes centrée sur la richesse, la possession des biens visibles et quantifiables, le statut social à des concepts immatériels dont l'importance est évaluée en termes de vécu personnel et de sentiments par rapport à ce vécu.

Cette nouveauté conceptuelle est exprimée dans plusieurs passages du récit où les sèmes issus des trois isotopies sont rapprochés par des opérations textuelles et énonciatives qui contribuent à la définition de la nouvelle isotopie de la vérité invisible. Ci-dessous nous allons ainsi analyser la mise en texte des valeurs par le choix des trois passages qui mobilisent les opérations linguistiques, logiques et cognitives nécessaires à la définition de ce nouveau concept. Nous nous focalisons d'abord sur le passage le plus saillant et éclairant (le secret du renard révélé au Petit Prince). Ensuite nous montrons les opérations linguistiques à l'œuvre dans une phrase qui anticipe, sans résoudre le paradoxe de la vérité invisible et dans des passages où cette notion de la vérité invisible est appliquée à plusieurs référents du récit.

3.3.1.2 Mise en énonciation de l'invisible : passages clés dans le livre et la pièce

Les trois isotopies que nous avons relevées plus haut parviennent à exprimer l'invisible dans les opérations de mise en texte qui intéressent le conte et le scénario de la pièce. Comme nous l'avons vu lors de la présentation du corpus, le texte du conte est très peu reformulé lors du passage à la pièce théâtrale, ce qui permet d'observer les mêmes opérations de textualisation et donc de présupposer, du moins pour ces contenus, les

mêmes dynamiques de compréhension de la part des allocutaires¹⁰⁸. Cette expression de l'invisible se manifeste dans certains passages précis où la présence de deux ou trois des isotopies est repérable au travers des sèmes inhérents ou bien par l'activation des sèmes afférents due à la mise en texte. Cette interaction de plusieurs isotopies, chacune avec ses sèmes distinctifs qui se confrontent, s'articulent ou sont neutralisés par les sèmes d'autres isotopies, permet de créer et de résoudre certains paradoxes logiques ou bien de produire des opérations mentales complexes au moyen de constructions syntaxiques et sémantiques spécifiques. Nous nous focalisons sur trois passages, présents dans le conte et dans la pièce qui présentent les spécificités thématiques (expression de l'invisible, isotopie) et communicativo-cognitives (*blending*, conceptualisation).

3.3.1.2.1 Le secret du renard

Le secret révélé par le renard regroupe les trois isotopies qui sont développées tout au long du texte :

« *On ne voit bien qu'avec le cœur : l'essentiel est invisible pour les yeux* ».

La proposition s'articule autour d'un paradoxe sémantico-logique : voir ce dont il est nié la capacité à se rendre visible (l'invisible). Cet objet invisible est axiologiquement important car il correspond à l'essentiel, c'est-à-dire le vrai. Le paradoxe de la vision de l'invisible est néanmoins résolu et possible par la combinaison de plusieurs marqueurs linguistiques : le complément circonstanciel instrumental (yeux et cœur), la négation, le domaine axiologique bien/mal. Le sens des deux propositions peut en effet être repris et représenté par les deux phrases suivantes, l'une affirmative et l'autre négative, selon les performances des deux compléments d'instrument par rapport à l'invisible.

1. L'essentiel est visible avec le cœur.
2. On ne voit pas l'essentiel avec les yeux.

Ces deux propositions sont articulées grâce à un présupposé : voir l'essentiel est une chose positive, la meilleure vision possible (cf. l'adverbe « bien » associé à voir dans la première phrase). Cependant, lorsqu'on passe à l'articulation de ces deux propositions et de leur

¹⁰⁸ L'étude des différentes dynamiques de compréhension et d'interprétation entre texte écrit et performance théâtrale, même en présence des mêmes formulations linguistiques, sera l'objet de notre dernier chapitre.

présupposé dans une seule phrase, les mêmes concepts sont communiqués en renversant leur mode d'expression de l'affirmatif au négatif pour la phrase 1 et du négatif à l'affirmatif pour la phrase 2 (ce qui entraîne également une différente disposition des compléments d'instrument). Ainsi, l'essentiel est associé à son invisibilité (négation sémantique du visible), ce qui entraîne le changement du complément d'instrument du cœur aux yeux. Quant à la phrase introductive, la négation que nous avons identifiée en haut (on ne voit pas l'essentiel avec les yeux) est exprimée en creux par la négation exceptive (« *ne... que* »), qui, en affirmant qu'on voit bien (et donc qu'on voit l'essentiel) uniquement avec le cœur nie implicitement que l'on puisse atteindre le même résultat avec les yeux (et tout autre type d'instrument)¹⁰⁹.

Afin de situer cette réflexion par rapport au système des valeurs et donc des isotopies du récit, il est également nécessaire d'analyser les sèmes afférents mobilisés par la structure de la phrase et la contextualisation de la phrase par rapport au message du récit.

Deux mots présentent ici des sèmes afférents en lien avec les trois isotopies de base : le substantif « cœur » et le verbe « voir ».

Le mot cœur est ici compris comme une métaphore lexicalisée compte tenu du fait que le cœur est considéré dans notre culture comme le siège physique des sentiments positifs (affection, amitié, amour). Quant au fait de voir ce qui est invisible, cette activité implique le passage d'une démarche expérientielle, fondée sur les cinq sens, à une démarche intellectuelle. Le verbe « *voir* » est ici synonyme de « connaître la vérité des choses », vérité qui ne correspond pas avec l'apparence des choses en question. La sémantique de cette énonciation présente ainsi une interaction entre les champs lexicaux décrits plus haut (vision, vérité, sentiments). Cette interaction ajoute à leur sens premier un sens inédit : les notions abstraites (sentiments, connaissance) se greffent ainsi sur des référents concrets (cœur, voir, yeux)¹¹⁰.

Ce recours à des instances concrètes pour des concepts abstraits comporte un double effet sémantique. Le premier est l'établissement d'une métaphore « voir avec le cœur » qui est une construction du discours pour signifier la connaissance. Elle est opposée à l'emploi

¹⁰⁹ Comme le remarque Riegel, Pellat et Rioul (2011: 700), la négation exceptive n'est pas une vraie négation, mais plutôt une tournure apte à affirmer simultanément le complément adéquat au verbe ainsi que son unicité.

¹¹⁰ Cette articulation entre abstrait et concret est également le principe à la base des métaphores ontologiques de Lakoff and Johnson (1979: 26-32).

métonymique du mot « yeux » pour signifier la vision, ce qui sert à éviter la tautologie « l'essentiel est invisible pour la vue »¹¹¹.

Ainsi, les deux plans abstrait et concret sont reliés par l'énonciation métaphorique : l'attribution de la qualité invisible (qui comporte la négation de l'isotopie de la vue) à ce qui est essentiel fonctionne en effet comme déclencheur pour l'interprétation abstraite du verbe « voir » et du substantif « cœur » : leur présence permet ainsi d'activer des sèmes afférents relevant de l'abstrait (la connaissance, les sentiments) dans l'interprétation des mots « voir » et « cœur » qui sont associés par l'affirmative comme étant la seule manière de voir correctement (« bien »), c'est-à-dire de voir le vrai.

3.3.1.2.2 L'anticipation de l'expression de l'invisible : le paradoxe fleur/rose

L'analyse cible essentiellement la proposition exprimant la réaction du Petit Prince à la découverte du jardin de roses. Examinons-la :

« Je me croyais riche d'une fleur unique, et je ne possède qu'une rose ordinaire ».

En termes de développement du récit on se situe avant l'épreuve qualifiante, par conséquent, la notion d'invisible n'a pas encore été saisie par le Petit Prince. Cependant, le constat émis ci-dessus lui permet de jeter les fondations pour sa définition ultérieure. Le paradoxe logique, qui sera résolu par les enseignements du renard, est exprimé par la combinaison/opposition des traits sémantiques et syntaxiques qui intéressent les deux syntagmes nominaux « *fleur unique* » et « *rose ordinaire* ». Au niveau sémantique, « fleur » est le substantif hyperonymique de « rose » qui est son hyponyme. Cependant la qualification exprimée par les adjectifs renverse le degré de généralité exprimé par les substantifs. Dans le cas de la fleur, elle est qualifiée d'« *unique* ». En présentant en soi le sème de l'unicité, l'adjectif contribue à une restriction au sens hyperonymique du substantif. Dans le cas du substantif « *rose* » cette perspective est renversée : l'adjectif « *ordinaire* » contient en effet le sème de la récurrence. Cette récurrence peut être

¹¹¹ Notre critère de différenciation entre métaphore et métonymie est repris de la distinction effectuée par Joëlle Gardes-Tamine (2014 : 147-148) entre la production rhétorique en et par le discours et la contiguïté ontologique. Dans ce sens, « *voir avec le cœur* » est une locution métaphorique créée par le discours, alors qu'entre vision et yeux il existe un rapport ontologique de contiguïté entre l'activité abstraite (la vision) et l'organe effectif et concret qui permet de voir. Lakoff and Johnson (1979 : 36) opèrent une distinction entre métaphore et métonymie sur cette même base.

appliquée à un ensemble de traits de l'objet en question qui sont également repérables chez d'autres représentants de la même catégorie (« roses »). Ce sème de la récurrence amoindrit ainsi l'effet d'hyponymie fondé sur la singularité et spécificité de l'objet dénoté. Dans les syntagmes nominaux en question se réalise ainsi une opposition sémantique entre les degrés de spécifications du substantif et de l'adjectif. Cette opposition interne à chaque syntagme et complexifié par l'effet de chiasme qui est produit lorsqu'on compare les deux syntagmes.

Si on pose A comme sème générique et B comme sème spécifique, on relève la structure suivante :

Fleur unique et rose ordinaire
A B B A

Cette structure en chiasme permet de reconstruire virtuellement la continuité logico-sémantique entre substantif et adjectif (fleur et ordinaire pour l'expression du générique et rose et unique pour l'expression du particulier). En termes narratologiques, elle marque le début de la transition du point de vue sur les choses et oriente par conséquent vers la réflexion finale, en posant un paradoxe non entièrement élucidé : la rose du Petit Prince est unique mais il est nécessaire de déterminer les paramètres de cette unicité. Ces opérations sont effectuées dans les analogies que nous étudions ci-dessous.

3.3.1.2.3 Analogies avec expression de l'invisible

Les analogies que nous étudions sont essentiellement deux, celle entre les cheveux du Petit Prince et le blé et celle (double) étoiles/grelots, étoiles/poulies des puits.

La première, celle de l'association entre les cheveux du Petit Prince et le blé, est le prélude textuel et logique pour la conclusion. Voici l'extrait commun au récit ainsi qu'au scénario :

« Et puis regarde ! Tu vois, [là-bas], les champs de blé ? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste ! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors [ce sera merveilleux] quand tu m'auras apprivoisé ! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé... »¹¹².

¹¹² Les mots entre crochet sont omis dans la réplique du scénario, sans affecter le but et les conditions de notre analyse.

Le raisonnement pour rendre important le blé pour le renard s'articule autour du sème commun /jaune or/ (« blé », « couleur d'or », « doré ») et de l'axe temporel qui va de l'inutilité actuelle du blé (« le blé pour moi est inutile ») au souvenir joyeux dans le futur (« quand tu m'auras apprivoisé, le blé me fera souvenir de toi »), en passant par l'étape de l'apprivoisement. Le renard se projette et projette les deux objets auquel son discours réfère (champs de blé et cheveux du Petit Prince) dans un univers de référence futur (et donc virtuel) où un nouvel état cognitif (le souvenir) est produit par l'association des deux. Ce rapprochement, qui modifie la perception et donc la signification du blé dans l'univers de croyance du renard, est possible grâce au sème en commun entre les deux objets, qui déclenche l'association par analogie (Fauconnier et Turner, 2002 : 14). L'opération mentale à la base est ainsi celle d'un *blending*, un mélange (ou intégration conceptuelle) entre les deux référents distingués, possible grâce au sème commun (Turner et Fauconnier, 2002 : 42-44). Le résultat de ce *blending* est la modification stable et durable de l'appréhension, et donc du sens, que le référent blé assume exclusivement pour le renard par rapport au « socle commun » qui sert à l'intercompréhension du mot (Kleiber, 1997 : 14). L'univers de croyance futur du renard est différent de celui du départ où les deux réalités blé et cheveux sont bien distinguées et sans rapport l'une avec l'autre, ainsi que de l'univers de croyance présent et futur des autres personnages du récit. Dans l'univers de croyance futur du renard, le blé devient ainsi une réalité conceptualisée (Achard-Bayle, 2008 : 55), c'est-à-dire une combinaison, à partir du sème commun entre matériel et immatériel, même si sa valeur de vérité est en effet limitée à la seule expérience et au seul vécu du renard. Cette considération comporte trois conséquences :

1. Le changement et la transformation qui intéressent le moi au futur (et son point de vue sur la réalité) sont projetés du sujet à l'objet.
2. Le blé en tant que référent n'évolue pas du point de vue matériel. Il demeure toujours le même au niveau de ses propriétés essentielles et organoleptiques, sauf qu'il passe par le traitement cognitif de l'association et du souvenir, qui comportent une conceptualisation.
3. Cette conceptualisation étant issue de l'expérience individuelle et ne modifiant pas les propriétés essentielles de l'objet/référent, permet de préserver le socle d'intercompréhension basique, mais enrichit le référent d'un surplus de sens que le personnage doit expliciter, comme il n'est pas partagé par ses allocutaires.

Ce même constat peut être étendu à la perception future des étoiles de la part du Petit Prince et de la part de l'aviateur. Voici le passage :

« Les gens ont des étoiles qui ne sont pas les mêmes. Pour les uns, qui voyagent, les étoiles sont des guides. Pour d'autres elles ne sont rien que de petites lumières, pour d'autres, qui sont savants, elles sont des problèmes. Pour mon businessman, elles étaient de l'or. Mais toutes ces étoiles – là se taisent. Toi, tu auras des étoiles comme personne n'en a...

-Que veux-tu dire ?

-Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai dans l'une d'elles, puisque je rirai dans l'une d'elles, alors ce sera pour toi **comme si** riaient toutes les étoiles. Tu auras, toi, des étoiles qui savent rire ! ».

[...]

« Ce sera **comme si** je t'avais donné, au lieu d'étoiles, de tas de petits grelots qui savent rire... »

« Ce sera gentil, tu sais. Moi aussi, je regarderai les étoiles. Toutes les étoiles **seront** des puits avec une poulie rouillée. Toutes les étoiles me verseront à boire... ».

Dans la pièce les deux associations étoiles/grelots et étoiles/poulies sont regroupées dans une seule tirade :

« Les gens ont des étoiles qui ne sont pas les mêmes. Pour les uns, qui voyagent, les étoiles sont des guides. Pour d'autres, elles ne sont rien que de petites lumières. Pour d'autres encore, qui sont savants, elles sont un problème. Pour mon businessman, elles étaient de l'or. Mais toutes ces étoiles – là se taisent. Toi, tu auras des étoiles comme personne n'en a : quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque je suis sur l'une d'elles, puisque je ris sur mon étoile, alors ce sera pour toi **comme si** toutes les étoiles riaient. Tu auras, toi, des étoiles qui rient. **Comme si** je t'avais donné, au lieu d'étoiles, des tas de grelot qui rient. [...] Tu auras, toi, cinq cents millions d'étoiles qui rient. Moi aussi, j'aurai cinq cents millions de puits qui chantent dans le désert [...] ».

Les modifications entre conte et pièce sont minimales¹¹³ et n'intéressent pas notre propos, sauf une : le passage du futur au présent pour la description (imaginaire) du retour du Petit Prince sur sa planète. L'emploi du présent contribue à créer un effet de certitude sur le résultat du voyage du retour du Petit Prince ainsi qu'un effet de rapprochement temporel,

¹¹³ Il s'agit d'une séparation des phrases par un point au lieu d'une virgule (« Pour d'autres encore ») et de la suppression de sémiauxiliaire « savoir » pour favoriser la souplesse de la communication à l'oral.

alors que l'emploi du futur crée une incertitude majeure et établit une certaine mise à distance. Ainsi, par le biais du futur, le récit-source oriente la représentation de cette scène en accentuant l'effet de projection et de virtualité dans un ailleurs référentiel par rapport aux coordonnées énonciatives. Néanmoins, le point en commun entre les deux extraits demeure la production d'une nouvelle entité conceptuelle individuelle pour l'aviateur et pour le Petit Prince dans un ailleurs temporelle (l'avenir) et spatiale (le retour dans le pays natal de l'aviateur et le retour sur la planète pour le Petit Prince). Le connecteur « *comme si* » permet de relier deux référents très éloignés entre eux, à savoir les étoiles avec les grelots et avec les poulies des puits. Par le biais de cet opérateur se réalise le transfert du sème d'activité /rire/, /verser de l'eau/ du référent connu et admis dans l'univers de référence présent (grelot et poulie) à celui projeté et futur (les étoiles). Dans cet instant $t + 1$ du futur se produit le rapprochement inattendu et impossible des étoiles qui savent rire et qui, faisant office de puits, versent à boire. L'opérateur « *comme si* » permet en effet d'effectuer simultanément deux opérations mentales entre elles opposées (Achard-Bayle, 2012) : rapprocher ces éléments par le biais de la comparaison (« *comme* ») et installer une distance entre l'univers de référence (et de croyance) expérientiel et l'univers de croyance contrefactuel où les actions de rire et verser à boire en tant que poulies peuvent vraiment être accomplies par des étoiles. La solution de ce paradoxe repose sur la prise en compte de trois facteurs : l'axe temporel (qui comporte la production d'un souvenir), la subjectivité de la conceptualisation, la supposée stabilité future de cette conceptualisation une fois qu'elle a été établie. Tout comme dans le cas du blé, la transformation des étoiles est subjective et invisible, donc conceptuelle et non-factuelle : les étoiles ne changent pas leurs propriétés essentielles mais au contraire intègrent des sèmes (/rire/, /verser de l'eau/). Ces sèmes sont validés et reconnus comme vrais uniquement dans l'univers de croyance du sujet locuteur, qui est à la source de ce *blending*. Cette opération de *blending* établit un clivage entre l'époque qui précède ce mélange conceptuel (où se situent néanmoins les expériences qui permettent d'effectuer le mélange) et l'époque suivante où le *blending* est supposé stable et non-réversible, faisant partie de la dimension mémorielle du personnage. Cette complexité sémantique, temporelle et cognitive est à la base de la communication de l'invisible dans les épisodes du blé et des étoiles. L'invisible correspond ainsi à un reversement de la perspective qui ne se focalise pas sur l'expression et sur la prise en charge des idées, des affections et des sentiments par un locuteur, mais présente ces conceptualisations comme des projections, sous forme d'attribut, sur l'objet observé

(Lakoff and Johnson, 1979 :5-6). L'invisible consiste ainsi dans l'attribution à un objet de sèmes qui ne lui appartiennent originairement, qui ne modifient pas l'état de l'objet, mais l'enrichit d'une valence particulière pour un personnage/percepteur. L'invisible peut ainsi être défini comme l'ensemble des qualités qui peuvent être exprimées linguistiquement, possèdent un statut d'existence uniquement conceptuel et ne peuvent pas être vérifiées au niveau de la perception de l'objet. Dans le cas de notre récit nous précisons que les attributs invisibles d'un objet sont également subjectifs. Ils varient ainsi selon le vécu et la psyché du sujet/percepteur qui les tient pour vrais. Cette notion du vécu expérientiel implique également la mise en perspective temporelle de cette opération de conceptualisation. Cette perspective temporelle s'exprime en deux sens. Elle permet de considérer comme effectif le changement du référent parce qu'il se passe réellement et de manière chronologiquement identifiable dans l'esprit du personnage. De plus, ce changement dans la perception du référent est présenté comme stable et durable¹¹⁴.

Ces opérations cognitives parviennent ainsi à montrer comment l'invisible peut s'inscrire non seulement *de dicto* (dans le discours) mais également *de re* dans la réalité de l'univers de référence et de croyance du personnage qui intériorise des expériences spécifiques (Achard-Bayle, 2008 : 86-87 ; 103-105 ; Lakoff et Johnson, 2003 [1980] 4-5). Ce débordement du *de dicto* au *de re* est sûrement très subjectif : l'aviateur ne peut pas partager sa vision des étoiles avec d'autres personnes, au risque d'être mal compris ou pas du tout compris.

Cette saisie cognitivo-textuelle des référents diffère également de celle des référents évolutifs. Lorsqu'on est confronté à un référent évolutif, le référent évolue et se modifie de manière factuelle dans l'univers de référence du discours (Achard-Bayle, 2008 : 91). Dans le cas des référents évolutifs, l'énonciation et la mise en texte essaient ainsi de communiquer le maintien de l'identité au delà des changements que le référent a subis. Au contraire, les analogies établies ici n'affectent pas l'ontologie du référent qui demeure identique, ce qui change est son concept, donc son sens pour quelqu'un.

¹¹⁴ La saisie des étoiles présentée à la fin du récit est différente, mais elle présente également un certain degré d'incertitude par rapport au statut et au degré de réalité des référents métamorphosés. A la fin du récit, les verbes qui décrivent la transformation des référents expriment l'effectivité de ce changement : « les étoiles rient » et « toutes les étoiles se changent en larmes ». La personnification (étoiles qui rient) et le verbe de métamorphose (changer) rendent la modification des référents certaine et factuelle par rapport au paradoxe logico-cognitif de « comme si ». Cependant, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ce statut est rendu incertain par la structuration co-textuelle. Ces deux métamorphose sont en effet inscrites dans deux séquences qui décrivent des univers de croyance entre eux alternatifs, dont on ne peut pas discerner celui factuel de celui contrefactuels (ils sont introduits pas le cadratifs « tantôt »).

Par ailleurs, la réflexion autour de l'invisible comme moyen de connaissance de la réalité peut être approfondie ultérieurement. Ici notre propos était celui de décrire le « quoi » commun au texte et à la mise en scène ainsi que la manière dont un tel contenu axiologique est structuré et communiqué. Cependant, si l'on voulait aborder *Le Petit Prince* sous une perspective autre que le nôtre, la réflexion gnoséologique que préfigure l'analyse des isotopies ouvrirait la voie à l'analyse de la nature philosophique de ce conte.

3.4 TRANSITION DE L'ADAPTÉ À L'ADAPTATION

Les trois chapitres précédents (schéma actantiel et macroséquence, l'énonciation et les isotopies) mettent l'accent sur les points en commun qui permettent d'établir une équivalence du genre $a = b$ entre l'adapté et l'adaptation. Comme on peut le remarquer en les relisant, ces chapitres traitent essentiellement de la structure du récit (le schéma actantiel et la macroséquence), de l'étude de la parole et de son rôle dans l'organisation du déroulement des faits (le point de vue) et enfin du contenu qui passe d'un objet à l'autre. Étant focalisée sur les points en commun, l'analyse n'a pris en compte que marginalement et occasionnellement le contexte matériel et technologique de l'adaptation (la variation de point de vue sur la scène, le rapport parole/image), ainsi que les marqueurs qui permettent de montrer que ce changement a eu lieu. Ce type d'analyse fera l'objet du prochain chapitre. Cependant, avant de nous arrêter sur le rapport entre la parole et son média cible, il est nécessaire d'explicitier brièvement les caractéristiques linguistiques qui permettent le passage d'un média à un autre. Autrement dit, pour plus de complétude, il est nécessaire d'identifier les points en commun entre la narrativité intrinsèque au média livre et la narrativité intrinsèque au média théâtre qui facilitent le processus d'adaptation. Comme nous l'avons vu, le média livre est plutôt souple et présente une ample variété de combinaison et d'expressions de la parole. En revanche, le média théâtral est plus rigide et à double facette, présentant un scénario qui tend vers une mise en scène. Cependant, si on se situe dans la perspective de l'adaptation et si on considère les pratiques d'écriture du texte dramatique, ainsi que celles de la performance sur scène, trois caractéristiques du texte source deviennent importantes pour le processus d'adaptation : les choix lexicaux, l'absence de descriptions détaillées et la structure dialogale du texte. Ces trois caractéristiques sont importantes au vu de leur potentiel sémiotique, c'est-à-dire des implications qu'ils comportent dans la construction du sens vis-à-vis de l'adaptation.

Quant à la structure dialogale, elle facilite la reprise et la mise en scène pour des raisons évidentes : le théâtre s'écrit et se performe grâce au dialogue. Ainsi la présence d'un nombre élevé de dialogues dans le conte fournit des répliques pour la mise en scène comme le prouve le faible taux de reformulation dans toutes les adaptations que nous avons observées.

Quant aux choix lexicaux, ils témoignent d'une saisie du référent par « voie moyenne ». Si on considère les gradations possibles de saisie d'un référent, de l'hyponyme à

l'hyperonyme, on voit qu'ils sont saisis au travers d'un degré de précision moyenne, ou entre le général et le moyen. Ce degré de précision moyenne, couplé avec l'absence de descriptions détaillées, crée une marge de liberté exploitable par la faculté imaginative de l'adaptateur au moment de la représentation concrète des référents dans d'autres médias.

Considérons l'exemple de la dénomination des personnages, à l'exclusion du Petit Prince : le serpent, le renard, le roi, le vaniteux, le buveur, le businessman, l'allumeur de réverbère, le géographe, aiguilleur et le marchand de pilules ne possèdent pas de qualification ni de description plus spécifique¹¹⁵.

Même la mise en texte de ces substantifs co-occure à cet effet de généralité. L'introduction de ces référents dans le récit est effectuée par l'emploi de l'article défini (renard, serpent, businessman, aiguilleur et marchand de pilules contre la soif) ou indéfini (roi, vaniteux, buveur, allumeur de réverbères, géographe, les personnages des planètes). Ces modalités de saisie du référent rejoignent la tendance hyponymique du substantif. L'article défini employé comme premier dénotant contribue à produire un effet prototypique sur le substantif qu'il accompagne (Corblin, 1997 : 98). L'effet de familiarité qui sous-tend ce déterminant dans une collocation inattendue (la toute première présentation d'un référent) comporte pour le lecteur le renvoi à ses connaissances, sa mémoire, son imagination. La représentation mentale que cette désignation déclenche vise ainsi à faire surgir celle d'un référent prototypique, compris dans son acception plus traditionnelle, comme le meilleur représentant du référent en question (Kleiber, 1999 : 119).

L'emploi de l'article indéfini comporte des opérations linguistico-cognitives semblables. Il correspond ici à une introduction du référent comme représentant dénombré parmi d'autres de sa catégorie (Corblin, 1997 : 52). Pour que l'allocutaire conçoive un objet comme un représentant possible de sa catégorie, dans un texte sans description ultérieure, il est nécessaire d'avoir recours aux mêmes paramètres gnoséologiques, mémoriels et imaginatifs que dans le cas des déterminants définis.

Par effet de ces choix lexicaux- sémantiques, la représentation mentale oscille entre deux pôles :

1. la connaissance d'un supposé prototype au sens restreint présentant un certain nombre de caractéristiques fixes et stables, communément partagées par une communauté de

¹¹⁵ Comme nous l'avons vu, le seul cas où une restriction sémantique se vérifie est celui du passage de la fleur à la rose. Cette restriction est fonctionnelle : elle sert à des fins narratologiques, pour faire avancer l'histoire et pour montrer une première ébauche du système des valeurs du récit.

locuteurs au moment de nommer un objet sur la base de leur expérience (Kleiber, 1997 ; Siblot, 1997, 1998)

2. La capacité imaginative de représenter l'objet en question, non seulement par ses caractéristiques prototypiques, mais également par celles accessoires qui sont laissées à la liberté imaginative de l'adaptateur.

Cette double dynamique permet l'interprétation du référent dénoté dans le conte (par le biais d'un prototype présumé) et la réappropriation/réalisation autonome de la part de l'adaptateur.

Le chapitre suivant adopte une autre perspective. Au lieu de se focaliser sur les caractéristiques linguistiques qui permettent le passage d'un média à un autre, nous nous étudions les lieux d'inscription du média-cible dans l'énonciation théâtrale. Dans ce sens, le maintien des mêmes expressions entre le conte et la mise en scène est essentiel pour vérifier si et comment en changeant d'écosystème médiatique, le sens d'une expression change également.

3.5 MISE EN SCÈNE : L'ÉNONCIATION THÉÂTRALE FACE AUX CONTRAINTES DE LA SCÈNE, COMMENT LES DÉPASSER GRÂCE À LA PAROLE ?

Cette partie de la thèse est consacrée à l'analyse de l'emploi de la langue dans l'adaptation théâtrale du *Petit Prince*, réalisée par Virgil Tanase. Nous essaierons de montrer si et comment certains marqueurs linguistique manifestent le changement du contexte médiatique, et donc l'inscription dans une nouvelle écologie médiatique. Nous répartissons notre analyse en trois temps :

1. Une introduction qui reprend et discute brièvement l'intérêt d'analyser la mise en scène de Tanase et présente les deux cadres théoriques et énonciatifs dans lesquels s'inscrivent les marqueurs étudiés (deixis et nomination).
2. L'analyse des marqueurs.
3. Les remarques conclusives sur les modalités de donation du référent sous en double angle, cognitif et pragmatique.

3.5.1 LES CONTRAINTES DE LA MISE EN SCÈNE

En guise d'introduction, il convient de préciser ce que nous appelons les contraintes de la mise en scène. L'adaptation de Tanase présente une spécificité qui permet d'aborder cette question sous l'angle de la sémantique référentielle et cognitive : le manque de reformulation significative du texte. Comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre sur les valeurs et les isotopies, des changements minimes sont opérés dans le passage du dialogue du conte au scénario. Cependant, il s'agit non seulement de changements minimaux, mais également de changements peu homogènes du point de vue des opérations linguistiques de reformulation (Kara, 2007) qu'ils pourraient sous-tendre (par exemple : synonymie, paraphrases, modifications de la syntaxe). Ainsi, si dans le cas des exemples choisis pour le chapitre sur les isotopies, il est parfois possible d'émettre l'hypothèse que certaines modifications de la syntaxe ont été effectuées pour faciliter la diction sur scène, dans d'autres cas, les choix de reformulations sont divers et il est presque impossible d'en déterminer les raisons. Cette indétermination à propos des causes possibles de la

reformulation peut également être due à un autre paramètre : la créativité de l'adaptateur. Cette créativité pourrait en effet être à la source des choix de reformulation, comme par exemple la substitution synonymique. Ces choix pourraient ainsi manifester la volonté de l'adaptateur d'imprimer sa marque sur le texte et sur la performance, afin de se distinguer de l'activité créatrice de l'auteur du texte-source. Cette démarche paraît encore plus plausible si on considère le paramètre d'équivalence qui oriente la pratique de l'adaptation. Cependant, la créativité, et donc l'expression de l'individualité de l'adaptateur, représentent un critère d'analyse trop flou et instable pour pouvoir l'intégrer à notre recherche. Il s'agirait en effet de d'évaluer les choix de l'adaptateur sur la base de critères stylistiques ou esthétiques éloignés de notre propos. Ainsi, en raison du fait que les reformulations nécessaires à l'adaptation sur scène ne peuvent pas être distinguées de celles dépendantes de la volonté et du goût personnel de l'adaptateur, nous écartons ce type d'analyse de notre travail.

Par conséquent, les changements que nous allons observer ne se situent pas sur le niveau *de dicto* de la reformulation, mais sur celui *de re* du rapport du linguistique à l'extralinguistique (Kleiber, 1997), c'est-à-dire du rapport entre l'expression linguistique et sa référence sur scène, qui forme la base du contenu de l'expression linguistique. Ce choix est motivé par deux raisons :

1. l'espace tridimensionnel de la scène ainsi que les acteurs et les objets scéniques ont une existence objective, qui ne dépend pas de l'adaptateur (la scène) ou dont l'adaptateur a fait le choix en amont (acteurs et objets de scène), ce qui permet de présenter ces composantes comme des données établies au moment de l'adaptation.

2. La salle de théâtre, lieu de formation et expression de l'écologie médiatique théâtrale, est également le lieu où la référence se dédouble au vu des deux univers de croyance, factuel et fictionnel, simultanément tenus pour vrais lors d'une performance théâtrale.

Ces deux raisons montrent ainsi la pertinence du choix d'une adaptation qui ne modifie pas trop le texte de départ : le maintien de ce texte rend en effet possible d'apprécier les variations du sens que le dédoublement de la référence comporte. Dans cette même optique, la variété des chronotopes repérables dans le *Petit Prince* et le nombre réduit des acteurs et des objets de scène se présentent comme un défi majeur pour la mise en scène théâtrale.

Au théâtre, les trois chronotopes doivent être évoqués l'un après l'autre dans un seul endroit physique, tridimensionnel, spécifique et délimité : le plateau, qui fait partie de la composante matérielle du médium *théâtre*. La mise en scène étant une narration performée¹¹⁶, le plateau devient ainsi le support physique pour la réalisation sémiotique du scénario : il correspond ainsi à la dimension technologique du média/écologie. Comme toute technologie, le choix de la mise en scène sur plateau comporte des spécificités médiatiques qui forment le moule dans lequel le récit-source doit se couler. Cependant, outre des points en commun entre le média-source et le média-cible, que nous avons élucidés dans les pages précédentes, le médium théâtral présente également des spécificités qui forment des obstacles pour la réalisation du récit, une fois qu'il est extrait du média source. Comme nous l'avons relevé lors de la présentation de notre corpus, le plateau, conçu comme un espace unique, fixe et tridimensionnel se configure comme une contrainte pour la communication de nombreux chronotopes. De la même manière, le nombre réduit des acteurs et des objets scéniques pose une autre contrainte face non seulement à la communication des chronotopes mais également à celle des personnages.

Ci-dessous nous allons examiner le traitement cognitif de la part des spectateurs des marqueurs linguistiques, qui gardent la trace de la coprésence des deux univers. Cette analyse implique également une réflexion sur la possibilité de la langue de surmonter la contrainte imposée par la dimension technologique du média.

Ainsi, les marqueurs sur lesquels nous nous focalisons sont en lien avec la désignation des lieux, des personnages et des objets de scène. Ils peuvent être regroupés et classés sous les deux étiquettes de deixis et nomination.

3.5.1.1 La deixis

La notion de deixis est directement liée à la question de la référence qui nous intéresse ici. En effet, comme le note Kerbrat-Orecchioni (1999 :79), le signe déictique se caractérise et se distingue des signes non-déictiques en vertu de la relation particulière qu'il établit avec son référent.

Kerbrat-Orecchioni distingue entre plusieurs types de relation entre référent et signe linguistique. Pour certaines classes de mots la relation référent-signe est stable, c'est-à-dire

¹¹⁶ Cf, Ubersfeld (1996 :740-741) : « *la réalisation scénique serait la parole [...] ou encore les actualisations* ».

sujette à des fluctuations de sens mineures qui ne portent pas atteinte à la compréhension unanime du mot au sein d'une communauté linguistique. Par exemple, le sens et le référent du mot « maison » sont unanimement compréhensibles et partagés par les locuteurs francophones. En revanche, pour d'autres classes de mots (subjectivèmes et déictiques) la référence est variable. Les subjectivèmes, qui mobilisent le jugement et les opinions personnelles du locuteur, présentent une référence variable dans la phase d'encodage (sélection d'une unité verbale à des fins expressives) et dans celle de décodage (la compréhension de ladite unité). Dans le cas de la deixis seulement la phase de décodage est intéressée. Pour les expressions déictiques¹¹⁷, la désignation du référent peut se faire seulement en se rapportant à la situation de communication de l'énoncé. Comme le note Kerbrat-Orecchioni, dans le cas des expressions déictiques, les traits sémantiques du signe demeurent stables, ce qui est variable est leur relation avec le référent. Autrement dit, les traits sémantiques du signe déictique requièrent une actualisation toujours différente et liée au contexte. Cette opération d'actualisation occupe ainsi une place beaucoup plus importante dans la construction de la signification que dans le cas des mots dont la relation entre référent et signe est stable. Pour le groupe à relation signe/référent stable, l'identification du référent est facilitée par le fait que le référent représente chaque fois un *specimen* d'une classe unanimement identifiable, alors que le spectre des référents possibles pour une expression déictique est beaucoup plus large et varié. Ce spectre inclut en effet autant de référents que ceux rendus possibles par les différentes situations d'énonciation. En vertu de ce lien étroit avec la situation d'énonciation, la deixis concerne trois macrotypologies de marqueurs énonciatifs : les personnes, les coordonnées spatiales et celles temporelles.

3.5.1.2 La nomination

Comme nous l'avons anticipé dans le chapitre sur l'énonciation, le courant praxématique a beaucoup interrogé la question de la nomination. L'acte de nommer est en effet conçu comme l'acte langagier foncier, celui à l'origine du sens, parce qu'il établit un lien sémantique entre « *un outil linguistique* » et « *un objet référentiel* », même en absence de l'objet/référent (Lafont, 1978 : 14).

¹¹⁷ Le concept de deixis peut également être appelé "indéxicalité" en référence aux travaux de Peirce (1931-1958: fragment1.372) sur la sémiologie et la qualification des signes (Maingueneau, 2014 :20). Pour Peirce, les indices sont des signes qui expriment une connexion factuelle et physique entre le signe (*representamen*) et un objet.

Cependant, étant en interaction réciproque et continue avec le réel, la construction de la signification des noms est constamment sollicitée par la *praxis*, manipulatrice et technique, sociale ou mentale (Siblot, 1998 : 26). Ainsi la production et la successive circulation des mots déterminent et redéterminent le praxème dans un rapport d'influence réciproque et continue entre le linguistique et l'extralinguistique. Par conséquent, le nom dans l'énonciation est chargé par le locuteur et/ou par son allocataire de toutes les implications du contexte énonciatif : il actualise ainsi ces implications au moment même de sa propre actualisation dans le discours. Cette opération d'actualisation peut ainsi déboucher sur deux résultats différents : stabiliser une acception sémantique, lorsqu'elle est partagée par une communauté de locuteurs, ou créer un néologisme (Siblot, 1998 : 26). Cette insistance sur l'importance du contexte évince de la théorisation de la nomination toute perspective d'essentialisation et de lien sémantique chose/mot nécessaire et préétabli : le praxème implique nécessairement un point de vue, et donc une partialité, (sociale, culturelle, historique ou bien de perception) qui fait qu'au moment où l'on nomme une réalité extralinguistique, on prend également position par rapport à cette dernière (Siblot, 1998 : 27). L'approche praxématique conjugue ainsi la pratique pragmatique (prise de position) et l'acte d'énonciation avec l'anthropologie et l'activité cognitive, comprises comme l'ensemble des caractéristiques biologiques, psychologiques et socioculturelles qui définissent le locuteur/énonciateur.

Le concept de deixis et la théorisation praxématique de la nomination nous intéressent parce qu'elles mettent l'accent sur le rapport entre linguistique et extralinguistique, ainsi que sur les catégories pragmatiques et cognitives. Nous allons faire travailler ces notions dans l'analyse de la mise en scène.

3.5.2 ANALYSE DES MARQUEURS DE LA MISE EN SCÈNE

3.5.2.1 La désignation de l'espace

Les stratégies communicatives adoptées pour l'expression de l'espace consistent dans deux types de marqueurs :

1. les déictiques spatiaux et présentatifs,

2. les noms dénotant des lieux¹¹⁸.

Ces marqueurs, introduits à l'intérieur des dialogues, contribuent à la progression du récit raconté assurant la transition et la progression d'un chronotope à l'autre. Ils sont souvent associés à la gestualité, dans une perspective d'interaction et de coopération multimodale¹¹⁹. Comme nous allons le voir, l'association avec la gestualité permet également de briser le « quatrième mur » et d'étendre l'espace de l'univers de croyance fictionnel au-delà de la scène.

3.5.2.1.1 Les déictiques de lieux et les déictiques présentatifs

Considérons les exemples suivants :

Astéroïde du Petit Prince

LA ROSE – C'est l'heure, je crois, du petit-déjeuner. Auriez-vous la bonté de penser à moi ?... Avez-vous un arrosoir ? Et de l'eau fraîche ?... Il fait froid **chez vous**. C'est mal installé. J'ai horreur des courants d'air.

Planète du roi :

LE ROI – **Voilà** un sujet.

LE PETIT PRINCE – Moi, je puis me juger moi-même n'importe où. Je n'ai pas besoin d'habiter **ici**.

LE PETIT PRINCE – Je n'ai plus rien à faire **ici**. Je vais repartir.

Planète du vaniteux :

LE VANITEUX – **Voilà** un admirateur.

¹¹⁸ Pour une définition de la dénotation, cf, Lehmann Alise et Martin-Berthet Françoise, 2008, *Introduction à la lexicologie*, Armand Colin, Paris, pp.34-35: « *Le sens référentiel d'une unité lexicale (aussi appelé sens désignatif ou sens dénotatif) est le signifié stable du signe qui correspond à la relation de désignation entre le signe et le référent. Dans cette conception, le sens d'un mot détermine sa référence ; il est constitué des propriétés qui permettent d'identifier et d'isoler une catégorie d'objets extralinguistiques par rapport à d'autres objets* ».

¹¹⁹ Cr, Kress et Van Leuven, *ibidem*, p.2: « *we move towards a view of multimodality in which common semiotic principles operate in and across different modes* ».

Planète du buveur :

LE PETIT PRINCE – Que fais-tu là ?

LE BUVEUR – Je bois.

Planète du géographe :

LE GÉOGRAPHE – Tiens, **voilà** un explorateur.

Les marqueurs en question permettent d'identifier le chronotope du récit. Cette identification est particulièrement importante dans la première scène, parce qu'elle ouvre le récit, ainsi que dans le cas du voyage interplanétaire où plusieurs chronotopes fictionnels se succèdent rapidement sur scène. La présentation d'un nouveau chronotope passe par l'emploi d'expressions déictiques (*chez vous, ici, là*) ou présentatives (*voilà*) qui établissent un lien référentiel avec l'espace concret et tridimensionnel de la scène. Les déictiques d'espace désignent en effet soit la scène dans sa totalité (*chez vous*) ou bien un point spécifique de la scène où un personnage est présent (*ici, là*), alors que le présentatif *voilà*, du moment qu'il pointe la présence d'un personnage, implique également sa position. Comme nous l'avons vu, le repère référentiel des expressions déictiques est variable et déterminé par rapport à la situation de communication dans laquelle locuteur et allocutaire sont immergés. Nous avons également vu que dans le cas de la mise en scène théâtrale deux univers de croyance sont tenus pour vrais (factuel et fictionnel). Ce dédoublement des univers de croyance implique également un dédoublement des référents qui sont présents (ou crus présents) sur la scène. L'association entre un référent factuel et un référent fictionnel peut être stable tout au long de la pièce (ex. acteur jouant le Petit Prince et le personnage Petit Prince) ou bien elle peut varier, ce qui entraîne un clivage entre univers de croyance factuel et univers de croyance fictionnel. Les expressions déictiques relevées ci-dessus s'inscrivent dans ce dernier cas de figure. En effet, à chaque nouveau repérage la référence factuelle (les planches de la scène) demeure stable, alors que la référence fictionnelle varie au fur et à mesure que l'histoire progresse et qu'on change donc de chronotope. Le cas des déictiques d'espace et des présentatifs forme ainsi un premier exemple des opérations mentales que les allocutaires/spectateurs doivent

accomplir lorsqu'ils assistent à une pièce de théâtre. Les exemples qui suivent sur la désignation des lieux, ainsi que des personnages et des objets de scène éclaireront davantage notre propos.

3.5.2.1.2 La désignation des lieux

La resémantisation de la scène passe non seulement par les déictiques mais également par la nomination des différents chronotopes que le récit traverse. Considérons les exemples où la désignation d'un nouveau chronotope apparaît pour la première fois au fur et à mesure que l'histoire avance :

1. LE PETIT PRINCE – Il n'y a pas de tigres **sur ma planète**, et puis les tigres ne mangent pas l'herbe.
2. L'ACTEUR – Vous ne ressemblez à aucune des plantes qui poussent **sur ma planète**...
3. LE BUSINESSMAN – **J'habite cette planète** depuis 54 ans, et je n'ai été dérangé que trois fois. Il a 22 ans, un hanneton est venu de Dieu sait d'où, et j'ai fait quatre erreurs dans une addition. Il y a 11 ans : une crise de rhumatisme. Je manque d'exercice. Je n'ai pas le temps de flâner. Je suis sérieux, moi... La troisième fois, c'est celle-ci. Je disais donc, 501 millions...
4. LE PETIT PRINCE – A quoi peut servir un réverbère et un allumeur de réverbère **sur une planète** sans maison ni population ? Absurde.
5. LE PETIT PRINCE – (*Descend de la balançoire avec sa valise de jouets*) **Sur quelle planète** suis-je tombé ?
LE SERPENT – **Sur la Terre, en Afrique.**
LE PETIT PRINCE – Pourquoi il n'y a personne ?
LE SERPENT – **Ici** c'est le **désert**. Il n'y a personne dans le désert. Que viens-tu faire ici ?
6. LE RENARD - [...] Et puis, regarde ! Tu vois **les champs de blé** ? [...]
7. LE PETIT PRINCE - [...] Ah, **un champ de roses**.
8. LE PETIT PRINCE – [...] **ma planète est juste au-dessus de nous. Elle est loin.**
9. L'AVIATEUR – Qu'est-ce que tu fais **là, à mille milles de toute région habitée** ?

10. LE PETIT PRINCE - Tu sais. Ma chute sur Terre... c'est aujourd'hui l'anniversaire. **Ma planète est** à nouveau **juste au-dessus de nous** (*l'acteur-Petit Prince regarde en haut en prononçant ces mots : NdR*)... Il faut que tu tiennes ta promesse.

La nomination des lieux est effectuée en relation avec l'univers de croyance fictionnel. On retrouve ainsi à plusieurs reprises la nomination « planète » (ex. 1-5, 8, 10) ainsi que des spécifications géographiques plus précises de « Terre » et « Afrique » et « désert » (ex. 5) et une plus indéfinie « à mille milles de toute région habitée » (ex.9)

Dans le cas de « planète » et de « désert », l'ancrage énonciatif sur scène est réalisé grâce aux déictiques qui les accompagnent : le démonstratif « *cette* » (exemple 3) et l'adverbe « *ici* » servent à produire un constat d'existence, *hic et nunc*, des deux lieux fictionnels. Le même effet est produit par l'indéfini « une » qui, dénombrant et distinguant la planète de l'allumeur des réverbères des autres, sous-tend son existence. En revanche, le possessif « ma » souvent associé à planète (ex. 1, 2, 8, 10), ne produit pas le même effet, dans la mesure où il exprime la relation de possession entre le Petit Prince et l'astéroïde, et non pas un ancrage spatio-temporel. Dans les cas où le substantif planète est accompagné de ce déterminant, la désignation du chronotope passe ainsi par le seul acte de nomination du lieu.

En termes de relation factuel/fictionnel, les substantifs « Terre » et « Afrique » forment des cas intéressants. Ces repères référentiels évoquent en effet des lieux faisant partie des références partagées par les allocutaires/spectateurs dans leur univers de référence en dehors de la salle de théâtre. Ainsi la nomination « Terre » devient presque paradoxale et brouille davantage les frontières entre factuel et fictionnel : la Terre à laquelle l'énonciation sur scène réfère est une Terre fictionnelle : dans l'univers de croyance factuel, le Petit Prince n'est jamais tombé sur notre Terre et les serpents ne parlent pas). Cependant, cette Terre fictionnelle est déjà dans le récit-source l'homologue de la Terre factuelle dont les lecteurs ont fait (et font) l'expérience. Cette complexité référentielle est due au caractère fantastique du conte, qui mêle des éléments réels et d'autres fictionnels. Par conséquent, la nomination de la Terre sur scène comporte un plus fort ancrage du référent dans l'univers factuel que dans celui fictionnel, au contraire des autres exemples que nous allons analyser.

Enfin, l'exemple 9 « *Qu'est-ce que tu fais là, à mille milles de toute région habitée ?* » articule référence nominale et expression déictique. Le lieu est dénoté premièrement par l'expression déictique « *là* » qui fixe un endroit sur les planches et ancre ainsi la référence

sur la scène, activant les opérations mentales que nous avons vues plus haut. Cependant, cette dénotation est approfondie et spécifiée par le syntagme prépositionnel qui définit l'ancrage déictique de manière relationnelle, par rapport à un ailleurs éloigné et non montré sur scène. Cet exemple montre ainsi une première ébauche d'une caractéristique de l'énonciation sur scène, due au clivage entre les deux univers de croyance fictionnel et factuel : la capacité non seulement de réunir ou séparer les deux univers, mais également d'étendre l'univers fictionnel au-delà des bornes physiques et tridimensionnelles de la scène. Les exemples que nous avons momentanément laissés de côté illustrent cette spécificité.

Considérons ces trois exemples :

6. LE RENARD - [...] Et puis, regarde ! Tu vois **les champs de blé** ? [...]

8. LE PETIT PRINCE – [...] **ma planète est juste au-dessus de nous. Elle est loin.**

10. LE PETIT PRINCE - Tu sais. Ma chute sur Terre... c'est aujourd'hui l'anniversaire. **Ma planète est à nouveau juste au-dessus de nous** (*l'acteur-Petit Prince regarde en haut en prononçant ces mots : NdR*)... Il faut que tu tiennes ta promesse.

Les trois syntagmes nominaux dénotant des lieux fictionnels ne trouvent pas de repères factuels sur la scène. Ni les champs de blé, ni la planète du Petit Prince sont en effet représentés par des objets de scène : aucun corrélatif factuel n'est donc prévu pour ces référents fictionnels. Leur existence est une pure création verbale qui relève de l'énonciation des acteurs, accompagnée de la gestuelle (dans les deux cas un mouvement des yeux des acteurs projette leur regard en dehors de la scène).

Dans le cas des références à la planète, le substantif dénotant cet objet est également accompagné d'une expression déictique « *au-dessus de nous* » qui contribue à fixer sa position dans l'espace hors scène de manière relationnelle, c'est-à-dire par rapport au point où se situent, perçoivent et parlent les acteurs/personnages. L'exemple 7 (« *Ah, un champ de roses* ») présente la même dynamique, mais avec une variation au niveau du croisement des univers factuel et fictionnel. Afin de représenter le champ de roses que le Petit Prince rencontre une fois arrivé sur Terre, l'acteur se tourne vers le public en prononçant cette réplique. Les spectateurs sont ainsi identifiés avec les roses du jardin et le quatrième mur

les séparant du plateau de théâtre est brisé. Cette réplique, accompagnée du regard et du jeu de l'acteur, récupère l'imbrication entre factuel et fictionnel, mais la projette en dehors de la scène, en élargissant de fait l'espace narratif et donc l'univers fictionnel de la mise en scène. La dynamique d'imbrication factuel/fictionnel est ainsi renversée par rapport à la désignation de la Terre sur scène où le factuel acquiert une importance majeure par rapport au fictionnel. Dans ce cas, c'est le fictionnel qui s'installe dans un endroit d'où il est normalement exclu.

3.5.2.2 LA (RE) NOMINATION DES PERSONNAGES

Dans la mise en scène, l'acteur qui joue l'aviateur joue également les habitants des planètes, le renard, le serpent et l'écho (les rencontres avec l'aiguilleur et le marchand de pilules contre la soif ne sont pas représentées). La (re) désignation successive de l'acteur, qui permet d'introduire les différents personnages de l'univers de croyance fictionnel, est effectuée au travers de différentes stratégies expressives.

1. le personnage se présente directement en disant qui il est.
2. le personnage est désigné en tant que tel par un autre personnage.
3. le personnage se montre en tant que tel au travers de contenu sémantique de ses répliques ou, dans le cas particulier de l'écho, par l'acte même d'énonciation.

Voyons les exemples par chaque cas de figure et leur interaction avec les référents sur scène :

3.5.2.2.1 Présentation du personnage par lui-même¹²⁰

« je suis un allumeur de réverbère » (p.10)

« [...] Moi, je suis géographe » (p.11)

« je suis un renard » (p.14)

Les trois répliques sont situées au début de la scène dans laquelle les personnages apparaissent pour la première fois. La reconnaissance des personnages est réalisée, d'un côté, par le syntagme nominal qui désigne le nouveau référent fictionnel (« *un allumeur de réverbère* », « *géographe* », « *un renard* »), et de l'autre, par l'acte de langage déclaratif (« *je suis* ») axé sur la déclaration de l'identité du référent (le verbe être), ainsi que sur son ancrage énonciatif (la première personne). Le recours à la première personne montre évidemment que le locuteur est en train de se présenter et de se définir. Ces trois déclarations d'identité sont accompagnées du changement du costume de l'acteur et/ou de l'introduction de nouveaux objets de scène. L'allumeur de réverbères manie un briquet qu'il allume et il éteint. Le géographe assume une posture pas clairement définissable entre le bossu et le demi-assis qui voudrait suggérer la posture d'une personne ayant beaucoup travaillé assis à un bureau. Comme cette posture n'aide pas particulièrement à identifier le personnage, sa désignation passe par la déclaration de son identité. Pour le renard, l'acteur assume une posture accroupie dans le but de rappeler celle d'un animal.

Un cas particulier d'auto-présentation est celui du roi. Dans sa première réplique, le personnage déclare son identité par le biais d'une série d'expressions co-référentielles (Schneidecker, 1997 : 6) :

¹²⁰ Ce type de présentation est également employé pour représenter le personnage de la rose (cf. p.2, reprises à p.5 et à p.22 : « je suis une rose »). Cependant, dans ce cas il ne s'agit pas d'une (re)nomination mais d'une nomination toute simple : l'actrice qui joue la rose n'a pas d'autre rôle dans la pièce. Par conséquent, dans le cas de la représentation de ce personnage, aucun décalage ne se réalise entre l'univers de croyance factuel et celui fictionnel une fois que cette correspondance actrice = rose est établie. En revanche, un changement important dans le système de référence de ce personnage se produit par rapport au conte. Dans le conte ce personnage est désigné comme « fleur » et ensuite comme « rose », déclenchant la réflexion sur les notions de connaissance et invisible. Dans la pièce, cette variété dans la désignation n'est pas maintenue et la rose est nommée immédiatement comme telle. Ne connaissant pas, et n'ayant pas pour vocation de nous intéresser aux raisons du metteur en scène, nous bornons ici notre réflexion à l'hypothèse suivante. L'immanence en termes d'espace et temps de la scène théâtrale rendrait conceptuellement difficile le passage d'une dénomination à l'autre pour un personnage qui garde le même costume de scène, le même jeu et le même ton de voix tout au long de la pièce. Le choix de la dénomination hyponymique (rose), plus spécifique permet en tout cas de maintenir la réplique avec l'opposition des couples /fleur unique/ vs /rose ordinaire/ sans entacher la clarté de la communication.

« Voilà un sujet. Il est contraire à l'étiquette de bailler en présence d'un roi. **Je** te l'interdis » (p.4)

L'identification roi = personnage n'est établie qu'à la fin de la réplique. Par les deux phrases précédentes le personnage déclare son identité indirectement, en s'inscrivant en creux dans son énoncé. D'abord par le substantif « sujet » par lequel le personnage roi non seulement inscrit son (futur) allocataire dans l'énonciation mais, par la modalité de donation choisie, déclare également la relation de subordination qui lie l'allocataire à sa personne. Ci faisant, il fournit une première indication sur son identité, c'est-à-dire qu'il se présente en creux comme une personne détenant le pouvoir dans l'univers de croyance fictionnel. La phrase suivante précise l'identité de ce personnage détenant le pouvoir par la nomination de son identité précise : « roi ». Dans cette phrase le locuteur se nomme et se définit indirectement, c'est-à-dire comme un tiers délocuté. La dernière phrase établit enfin l'équivalence entre le roi et le locuteur. L'instance qui s'inscrit dans le discours en tant que locuteur (« je ») performe en effet une action (interdire) qui est propre au roi. La nomination de ce personnage est ainsi réalisée par la collaboration de deux procédés : l'isotopie du pouvoir et la proximité syntaxique.

Cependant, cet effet de postposition de la révélation de l'identité du personnage est amoindri et contré par son costume, c'est-à-dire les accessoires (sceptre) et l'objet de scène (la banquette servant du trône) qui, étant des traits prototypiques du roi, aident à son identification.

3.5.2.2.2 Présentation du personnage par un autre personnage

Le serpent est introduit par Le Petit Prince qui s'adresse à son acteur-partenaire :

LE PETIT PRINCE : « Bonne nuit, serpent » : (p.13)

LE PETIT PRINCE : « Bonsoir, serpent » (p.21)

L'adresse avec nomination du Petit Prince à ce personnage sert à installer ce personnage, qui était auparavant inconnu du public, non seulement dans l'énonciation, mais également, et surtout dans l'univers de croyance fictionnel. Le serpent fait ainsi sa première apparition en dialogue. Sa désignation est supportée par la réapparition sur scène d'un petit ruban

jaune, que l'acteur partenaire de l'acteur /Petit Prince tient entre les mains comme référent/icône du petit reptile.

3.5.2.2.3 Personnage se montrant au travers du contenu sémantique ou de l'acte d'énonciation

La désignation des personnages restants (vaniteux, buveur, businessman) se fait par monstration. C'est-à-dire que dans ce cas l'acteur montre (et construit) le personnage qu'il est en train de jouer non pas par l'(auto) nomination directe mais au travers de l'association mots, gestes et objets de scène. Ainsi, l'identité du vaniteux, du buveur et du businessman est reconstruite par inférence en s'appuyant sur les isotopies que nous avons présentées dans le chapitre précédent, la gestuelle (révérence pour le vaniteux, acte de boire pour le buveur, faire des calculs pour le businessman) et les objets de scène (bouteille pour le buveur, boulier pour le businessman).

Un cas particulier est celui de l'écho qui peut être traité en tant que personnage comme il est tenu pour une personne dans l'univers de croyance du Petit Prince¹²¹ :

LE PETIT PRINCE - « Bonjour »

ECHO - « Bonjour, bonjour, bonjour »

LE PETIT PRINCE - « Qui êtes-vous ? »

ECHO - « Qui êtes-vous ? Qui êtes-vous ? Qui êtes-vous ? »

LE PETIT PRINCE - « Soyez mes amis, je suis seul »

ECHO - « Je suis seul, je suis seul, je suis seul » (P.14)

Le personnage est ici montré par l'acte même de l'énonciation. S'agissant de l'écho, la répétition des mots devient le trait pragmatico-sémantique suffisant pour montrer et désigner le personnage en question.

¹²¹ Cet univers de croyance, dû à un manque de connaissance du Petit Prince, montre la possibilité de multiplication et des imbrications des univers de croyance. Cet univers de croyance, individuel et propre au Petit Prince, est produit sur la base de l'univers de croyance fictionnel. Ce qui implique que l'univers de croyance fictionnel devient l'univers de référence pour établir la valeur de vérité de cette croyance du Petit Prince (Kleiber, 1997 : 15).

3.5.2.3 La (re) nomination des objets de scène

3.5.2.3.1 La désignation des objets en scène

Au théâtre les chronotopes sont performés également grâce à l'emploi des objets en scène. Tel qu'Anne Ubersfeld le souligne (1996 :), ces objets sont des signes : ils font partie d'un univers concret et référentiel (c'est-à-dire qu'ils sont des référents) et ils renvoient simultanément à la représentation iconique des objets extralinguistiques (ils sont les signifiants des respectifs référents). Cette coïncidence entre signifiant et référent est due au fait que l'objet-signe est fait de la même matière du référent factuel dans le monde hors-scène. Ces signes sont ainsi des signes homomatériels par rapport à leurs référents. Le processus de signifiante homomatérielle est possible en vertu de deux opérations entre elles complémentaires : la sortie de l'objet du monde ordinaire hors-scène au moment où il intègre la salle de théâtre, et le maintien de son statut d'occurrence, d'une manifestation concrète (*token*) de la même représentation mentale que l'objet hors-scène : le signe est ainsi un double ou une réplique¹²². C'est ce lien de co-typie entre les deux occurrences, celle du monde réel hors-scène et celle de l'univers de croyance de la scène, qui fonde l'identité entre signifiant et référent. Le signe est par conséquent ostentatoire. Cependant, dans le cas que nous allons étudier, ce lien ostentatoire est rompu dans la mesure où certains objets en scène (tabouret, vase, violoncelle) sont réutilisés pour signifier d'autres objets de l'univers de croyance fictionnel.

3.5.2.3.2 Le tabouret et l'avion

L'AVIATEUR – J'ai donc choisi un autre métier, j'ai appris à piloter des avions... (*Il transforme le support de fleurs [un tabouret : Ndr] en avion dans un jeu qui rappelle celui de la première scène*).

LE PETIT PRINCE – C'est cette chose-là ?

L'AVIATEUR – Ce n'est pas une chose. Ça vole. C'est un avion. C'est mon avion.

L'aviateur utilise un tabouret avec de longues jambes pour se représenter en tant que pilote dans un avion. La resémantisation tabouret- > avion se réalise à l'aide de l'énonciation

¹²² La différence est de gradation. Un double reproduit toutes les caractéristiques de l'objet référent. Une réplique la plupart.

verbale qui sert de déclencheur pour le changement de référence. Le référent est premièrement introduit en position rhématique dans la réplique « J'ai appris à piloter *des avions* » par le biais d'un SN générique (le pluriel *avions* sert à désigner la classe entière). Ensuite vient le geste, l'acteur-aviateur positionne le tabouret en horizontal et case sa tête dans l'espace entre les quatre jambes. Les répliques qui suivent insistent sur le constat d'existence et la présence effective de l'avion. Ce constat est réalisé à l'aide de plusieurs expressions déictiques : l'emploi du déictique là, qui désigne la position et donc l'existence de l'objet, par le Petit Prince ; les présentatifs *c'est* ; les démonstratifs indéfinis *ce* et *ça* ; la construction déictique avec démonstratif *cette... là*, et l'emploi du possessif *mon* qui renforce la relation avec le locuteur-personnage et, par ce lien, légitime l'existence de l'objet-avion en tant que propriété de quelqu'un. La trajectoire sémantique de ces répliques est en outre particularisante : la désignation passe de l'hyperonyme *chose* (le Petit Prince n'a jamais vu un avion, il ne peut pas référer à cet appareil que par le choix d'un hyperonyme englobant une large sélection de noms communs) à l'hyponyme *avion* au moment de la renomination effectuée par l'aviateur.

Le constat d'existence posé par l'insistance sur le substantif avion et sur les démonstratifs, définis et indéfinis, est couplé et rendu possible par le geste de l'acteur qui change la position dans l'espace du tabouret, ce qui permet sa resémantisation en avion. Cependant cette resémantisation se réalise également grâce aux facultés d'imagination et de perception propres à l'être humain : privé de sa position habituelle et grâce à une nouvelle instruction de sens donné par le nom *avion* le signe visuel /tabouret/ suspend l'activation du faisceau de sèmes qui lui est traditionnellement attribué pour être réduit à son *stimulus* visuel brut (Klinkenberg, 2000 : 384), une forme précédant toute sémiologie. Simultanément, les deux répliques de l'aviateur (« *j'appris à piloter des avions* » « *c'est un avion. C'est mon avion* ») manifestent l'existence de cet avion à l'aide des marqueurs que nous avons relevés. Le spectateur est ainsi incité à repérer ce référent sur scène. Ce repérage s'effectue en vertu de la forme du tabouret dont la nouvelle disposition spatiale peut être rapprochée à celle d'un avion. Par conséquent, au faisceau suspendu de sèmes associé au signe /tabouret/ se substitue le faisceau de sème dénotant l'avion. Ainsi, l'objet est resémantisé et un nouveau référent surgit sur scène. Ce nouveau sens qui jaillit à travers un réseau d'opérations sémiotiques (acte de langage, nomination, gestualité, caractère de signe visuel de l'objet de scène) contribue ainsi à la création d'un segment discret de l'univers fictionnel.

3.5.2.3.3 Le vase et le fez /l'archet du violon et la moustache

L'AVIATEUR – [...] J'ai de sérieuses raisons de croire que la planète du Petit Prince c'est l'astéroïde B 612. L'astéroïde B 612 n'a été aperçu qu'une fois, en 1909, par un astronome turc. [*l'acteur déplace un vase d'un tabouret et le pose sur sa tête, en guise d'un couvre-chef. Même jeu pour l'archet du violoncelle qui est posé entre le nez et la bouche en guise de moustache : NdR*] Il avait fait une démonstration à un Congrès international d'astronomie. Personne ne l'a cru, à cause de son costume [...]

La resémantisation du vase en fez présente une opération intermédiaire dans la construction du référent. Dans ce cas, l'acteur-aviateur se change temporellement en astronome turc pour représenter sur scène l'épisode d'un astronome oriental qui intervient dans un congrès pour démontrer l'existence de l'astéroïde du Petit Prince mais qui n'est pas pris au sérieux à cause de son habillement. L'auteur fait le choix de représenter visuellement sur scène cette extravagance vestimentaire. Le problème auquel il est confronté consiste en la suspension du lien référentiel acteur-aviateur et en l'activation de celui acteur-astronome turc. Cette nouvelle référence passe par la resémantisation des objets, qui elle-même comporte celle du personnage. Les dynamiques mises en œuvre sont semblables à celles étudiées pour le tabouret-avion.

La première étape de cette resémantisation passe par le geste. Le geste de positionner un vase de fleurs sur la tête et l'archet entre le nez et la bouche est accompli conjointement à la réplique au cours de laquelle l'acteur évoque un « *astronome turc* ». La suspension de la sémiologie et des liens référentiels entre le *stimulus* visuel /vase/ et /archet/ est réalisée simultanément à la réplique de l'acteur, où la qualification « turc » fonctionne comme une instruction pour l'interprétation du geste et de la nouvelle collocation des deux objets.

Toutefois, un passage ultérieur est nécessaire afin d'expliquer cette resémantisation. Il concerne le lien sémantique entre /fez/, /moustache/ et /turc/, qui relève de l'image mentale communément associée aux hommes turcs : /fez/ et /moustache/ peuvent en effet être considérés comme des traits distinctifs, les plus fréquemment évoqués pour communiquer l'image prototypique d'un Turc (Kleiber, 1999 : 49). Lors de cette resémantisation, une stratification adjonctive se produit dans l'univers fictionnel du plateau : par le biais de cette resémantisation le public accède pendant un bref laps de temps à un nouvel univers fictionnel, géographique et culturel, celui de la Turquie où se situe le repère référentiel du nouveau personnage construit sur scène.

Dans les cas analysés ci-dessous, la resémantisation est également possible grâce à une caractéristique propre au référent (la forme) qui rend possible la reconnaissance de l'un (le

nouveau référent : fez, moustache, avion) dans l'autre (l'ancien référent : vase, archet, tabouret). Le geste qui les déplace dans l'espace permet en effet de modifier non la forme en soi, mais sa perception de la part du public, ce qui rend possible la coopération entre la forme et l'acte de déclaration de la réplique. Le cas du violoncelle que nous allons analyser ci-dessous est légèrement différent.

3.5.2.3.4 Le violoncelle et le puits

LE PETIT PRINCE – Le désert aussi cache un puits... On ne le voit qu'avec le cœur. (*Maintenant c'est Le Petit Prince qui transforme le violoncelle en puits*). Nous réveillons ce puits, et il chante. (*Une fois encore le violoncelle « chante » tout seul*)

L'AVIATEUR – Ce puits ne ressemble pas aux puits sahariens, de simples trous creusés dans le sable. Celui-ci ressemble à un puits de village : une poulie, la corde, le seau.

Le violoncelle est entièrement métamorphosé sur scène. Dans l'extrait que nous avons reproduit ici cet objet de scène ne représente pas un violoncelle, mais le puits dans le désert auquel l'aviateur et le Petit Prince s'abreuvent. Cette mutation extrême du référent est effectuée sur la base d'une qualité technique : la production des sons (cf. le verbe « chanter ») qui est propre au violoncelle (joué sur scène) et au puits. (Cf. *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry : « *tu entends, dis le petit prince, nous réveillons ce puits et il chante* »). Linguistiquement, ce lien demande une collaboration majeure en termes d'imagination de la part des spectateurs par rapport aux autres types de resémantisation. Cependant, l'imagination est aidée par des marqueurs linguistiques qui coréfèrent et insiste sur l'identification objet de scène-puits. Premièrement, le violoncelle-puits est introduit dans une réplique du Petit Prince. Il est précédé de l'article indéfini « *un* », à emploi référentiel numéroté (Corblin, 1987 : 77-78) : ce marqueur pose à la fois le constat d'existence de cet objet dans l'univers fictionnel et renseigne sur le nombre d'items présents pour la catégorie puits. L'existence et la présence de cet élément dans l'univers fictionnel sont ensuite renforcées par les reprises itérées de ce nom avec des déterminants déictiques démonstratifs (*ce, ce, celui-ci*). Afin de justifier la forme étrange que ce puits possède, deux sous-classes de la classe *puits* sont introduites à l'aide de deux syntagmes nominaux, « *les puits sahariens* » et « *un puits de village* ». Ces deux syntagmes nominaux désignent le premier la sous-espèce entière, compris comme un ensemble d'items (les puits

sahariens) et le second un exemplaire représentatif de son espèce (Corblin, 1987 : 47-48, 86-86, 91-92). Sur la base de cette subdivision, une relation logique de ressemblance est établie. Le violoncelle-puits ne ressemble pas aux puits sahariens (dont la description prototypique est donnée dans la subordonnée participiale) mais au puits de village. Ce rapprochement avec une sous-espèce extérieure au chronotope du désert justifie ainsi la forme étrange. Afin de renforcer davantage cette identification violoncelle-puits du village, une énumération par synecdoques des parties composant un puits est énoncée (*poulie, corde, seau*). À chaque fois qu'une composante du prototype - *puits du village* est évoquée l'acteur désigne du doigt une partie du violoncelle afin d'établir une correspondance. L'emploi itéré des démonstratifs dans les syntagmes nominaux dénotant le puits, l'opération logico-prédicative de ressemblance, l'énumération des synecdoques (accompagnées du geste) fondent l'identification violoncelle-puits en fournissant des instructions d'interprétation de cet objet de scène. Cette interprétation opère une métamorphose radicale de l'objet : le référent dans l'univers factuel (le violoncelle) est entièrement gommé de l'énonciation au profit du référent dans l'univers fictionnel (puits). Cette resémantisation marquant le décalage entre factuel et fictionnel montre le paradoxe de la notion de vérité sur scène. Le référent tenu pour vrai est en effet celui établi dans l'univers de croyance fictionnel, non pas le référent factuel que l'on observe sur scène.

3.5.3 REMARQUES CONCLUSIVES

L'analyse a fait émerger différents types de marqueurs langagiers qui opèrent la resémantisation d'une composante de la scène, touchant aux repères référentiels de l'univers fictionnel. Cette resémantisation brise l'équivalence établie entre un référent factuel et un référent fictionnel afin de faire progresser le récit. Ainsi, les repères déictiques et les substantifs dénotant les lieux changent, sans qu'aucun changement soit produit sur la scène en termes de fonds de scène, le même acteur joue plusieurs personnages, les objets de scène remplissent plusieurs fonctions. Cependant, afin qu'une première association, ainsi que la rupture de cette association et l'établissement d'une nouvelle association entre le référent factuel et celui fictionnel soient possibles, il est nécessaire d'interroger davantage le lien entre ses deux univers. Pour ce faire, nous allons reprendre et approfondir plusieurs notions auxquelles nous avons eu recours tout au long de ce chapitre ainsi qu'au cours de notre travail de recherche.

Tout d'abord, l'analyse a montré que l'univers fictionnel se réalise *via* l'univers factuel qui fonctionne comme un support. Cela pour deux raisons : sa morphologie et, pour le cas du violon/puits, ses capacités techniques. Comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré au média, ces caractéristiques peuvent être considérées comme des affordances des référents factuels : en supportant la représentation du référent fictionnel sur scène, ces caractéristiques/affordances décèlent les potentialités sémiotiques qui permettent à ces composantes (plateau, objets de scène) d'intégrer et d'interagir avec l'écologie médiatique théâtrale. Voyons les dans les détails : la scène peut afforder toutes les transitions de chronotope grâce à sa structure tridimensionnelle ; la forme du tabouret, ainsi que celle du vase et de l'archet, fonctionnent de la même manière. Quant au violon, la technologie qui permet de le jouer est la même qui permet à cet objet de représenter le puits sur scène. Pour les acteurs l'affordance est plus manifeste et évidente dans le cas où l'acteur jouerait un autre personnage/être humain. Pour le cas du passage de l'être humain à l'animal (le renard) l'affordance est possible grâce à la morphologie et aux capacités mimiques du corps humain. Dans toutes ces représentations la voix a également un rôle à jouer. Chaque personnage se caractérise en effet par un changement dans le ton et le débit de la part de l'acteur qui les performe l'un après l'autre. Nous ne nous exprimerons pas plus longuement sur ces deux caractéristiques des acteurs car ce genre de considération sortirait de notre domaine de compétence. Nous relevons seulement qu'en tant qu'acteur ils ont été

formés aux techniques de la gestuelle et de la voix afin d'augmenter leur capacité d'afforder une large variété de personnages.

Cependant, comme nous l'avons vu, ces affordances nécessitent la collaboration de l'esprit humain pour être activées. Dans le cas de la performance, il s'agit de la disposition mentale des spectateurs qui entrent dans la salle de théâtre, sachant qu'ils vont assister à un spectacle où les acteurs ne sont identifiables pas seulement en tant qu'acteurs, mais également en tant que personnages, où la scène et les objets de scène représentent (ou peuvent représenter) autre chose par rapport à eux-mêmes. En d'autres termes, les spectateurs savent qu'il leur est demandé de se servir de leur imagination pendant qu'ils assistent à une performance théâtrale. Un pacte fictionnel est ainsi établi entre l'instance de production et celle de réception mobilisées par le média théâtral qui fait que les spectateurs admettent l'existence dans leur imagination d'un univers fictionnel supporté par un univers factuel. Cette idée de pacte et d'admission explique notre choix (et notre insistance) sur la notion d'univers de croyance : afin que les spectateurs puissent intégrer l'écologie médiatique, il faut qu'ils acceptent de croire à cette coprésence. Autrement, si seulement l'univers de croyance factuel était admis et tenu pour vrai, la mise en scène ne serait pas possible. La double référence de la performance théâtrale mobilise ainsi un dispositif cognitif complexe parce qu'elle articule perception et imagination questionnant la notion et les modes de donation du référent. Au vu de notre analyse, il apparaît que le rapport que les deux référents coprésents établissent entre eux est celui d'une énonciation. Les référents composites et instables de la scène théâtrale sont en effet concevables et réalisables seulement si on s'acquitte de deux perspectives sémantico-référentielles entre elles opposées pour adapter la « troisième voie » (Kleiber, 1997) de l'énonciation. En d'autres termes, la construction de ce double référent sur scène ne procède pas d'un « réalisme naïf » (Lyons in Achard-Bayle, 2008 : 34) qui fixe strictement le découpage de la réalité extérieure en objets physiques, observables et toujours repérables de manière stable et objective, ni d'un constructivisme absolu qui nie toute existence et influence de la réalité extérieure sur la production de sens (Quine, 1968, Watzlawick), en le reconnaissant uniquement comme produit de l'activité perceptive et cognitive de l'être humain.

En revanche, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, l'énonciation conçoit la production du sens comme le produit d'une interaction entre la réalité extérieure (dans notre cas, les composantes non-linguistiques du média théâtral abordables) et les caractéristiques psycho-sensorielles de l'être humain : la perception et l'imagination. Dans le cas des objets et des personnages, l'imagination permet l'évocation des référents qui ne sont pas

actuellement présents sur scène (Fauconnier et Turner, 2002 : 6). En revanche, la perception, comprise comme interaction de l'esprit et du corps avec le monde extérieur (Varela, 1991) intervient de manière plus complexe. Elle permet non seulement de voir et conceptualiser ce qui se passe sur scène, mais également de se remémorer de sa propre expérience du monde, faite à l'extérieur de la salle de théâtre. Cette cognition expérientielle, et donc incarnée, permet de saisir le sens des déictiques d'espace et des présentatifs et de se représenter la scène en vertu de l'expérience que nous avons vécue (et donc perçue) de l'espace tridimensionnel (Chilton, 2004, 2014).

Cette énonciation produite sur les planches entre le référent factuel (physique) et fictionnel (évoqué) aboutit à la création d'un référent mélangé (un *blending*), simultanément concret et conceptualisé dans l'esprit des spectateurs. L'écologie théâtrale se configure ainsi comme un espace de médiation dans la mesure où à l'intérieur de ce dispositif, le mélange conceptuel peut être réalisé et admis par les instances impliquées dans la communication.

Jusqu'ici nous avons traité de l'établissement et de la transition entre référents fictionnels *via* celui factuel d'un point de vue statique : autrement dit, nous avons décrit les conditions et les opérations mentales qui permettent à ces deux référents de s'articuler, se désarticuler et se réarticuler à nouveau. Il reste maintenant à interroger la dynamique sous-jacente aux moments de rupture entre les deux univers et de renomination du référent fictionnel. Comme nous l'avons vu, les acteurs et les objets scéniques permettent d'afforder des référents fictionnels différents. Ce passage de l'un à l'autre intéresse plusieurs sémiotiques mobilisées par le tout théâtral, dont la parole. Dans le cas de ce passage entre référents, la coopération parole/autres sémiotiques investit la dimension pragmatique de la communication verbale. Le constat d'existence (posé par les déictiques, les substantifs dénotant des lieux, des personnages et des objets et sous-tendu dans le cas de la désignation indirecte du personnage) est un acte de langage déclaratif. Comme Searle l'explique (1982 : 56-60), l'acte de langage déclaratif n'est pas le résultat d'une action unilatérale, qui procède des paroles au monde ou d'une adéquation des paroles à la réalité extérieure. La déclaration relève d'un ajustement dans les deux sens, ce qui advient au moment de la mise en place de l'énonciation à la base de cette double référence. Lorsqu'une transition d'un référent fictionnel à un autre est effectuée, cet acte de déclaration est momentanément suspendu : la parole devient ainsi une assertion, dont, toujours selon la classification des actes de langage de Searle le but est celui d'ajuster le monde extérieur à la parole (Searle, 1982 : 51-52). C'est cette opération pragmatique qui permet la

resémantisation sur scène en instaurant une nouvelle réalité composite et conceptuelle mélangeant factuel et fictionnel.

Cette distinction entre assertion et déclaration aide à mieux éclairer et nuancer la dimension déclarative dans laquelle s'inscrit l'axe auteur-public. Dans cet axe la mise en scène est globalement conçue comme un macroacte déclaratif, dont les assertions sont subordonnées et fonctionnelles.

L'introduction de cette composante pragmatique comporte d'ultimes réflexions sur les modalités appréhension de la mise en scène de la part des spectateurs par rapport au texte écrit auparavant par l'archi-énonciateur. Cette réflexion montre également les différences de positionnement entre l'instance de production (archi-énonciateur/auteur) et celle de réception (spectateur).

L'archi-énonciateur/auteur contrôle la totalité de l'énonciation et de la mise en scène grâce au scénario et à la modalité injonctive que ce texte assume auprès des acteurs. Cela signifie que pour l'auteur la pièce n'est pas en train de se faire, de se produire sur scène : son déroulement a déjà été prévu et par conséquent chaque réplique et chaque action possède une fin téléologique. Il organise l'énonciation par le biais d'un texte (le scénario) dont la mise en scène est l'accomplissement perlocutoire. De son côté, les spectateurs ignorent, totalement ou partiellement, l'aboutissement de l'histoire pendant qu'ils assistent à une représentation en cours. Le public est totalement immergé dans la dimension de la performance, du déroulement de la mise en scène. Ainsi, le rapport au texte-scénario établit toute la différence de l'appréhension de la pièce de la part du public et de l'auteur. L'auteur étant responsable du texte, l'assume en tant que structure organisée de propositions-énoncés (Adam 2005 : 64-68), c'est-à-dire en tant que structure dont les composantes sont produites selon les règles morpho-syntaxiques et sémantiques de la langue (les propositions) et dans un contexte précis qui comporte la prise en charge par un énonciateur/locuteur (énoncés). L'organisation de cette structure doit satisfaire des caractéristiques de séquentialité et de non-séquentialité (Adam, 2005 : 164-183) : elle est composée de plans et de séquences, la forme, présente des liens réticulaires (isotopie etc.) et surtout possède une structure configurationnelle qui subsume les parties dans une optique de saisie du sens¹²³. Chaque partie est ainsi justifiée et acquiert du sens par rapport au tout (le texte) dans laquelle elle est située.

¹²³ Cette affirmation est néanmoins quelque peu à nuancer dans le cas d'une adaptation ou de toute pièce célèbre et pour cette raison déjà sommairement connue du public. Dans ces cas, le dénouement du récit est déjà connu des spectateurs. Cependant, tous les passages qui amènent à ce dénouement, et surtout la manière

L'auteur, en tant qu'archi-énonciateur responsable de l'énonciation sur scène, est ainsi conscient de ce processus de resémantisation. Lors de l'écriture du scénario, il prévoit déjà de manière téléologique l'agencement des scènes, les resémantisation et leurs modalités de réalisation. Au contraire, le public ne se situe pas dans cette dimension téléologique et configurationnelle de la pièce. Son mode d'accès à l'univers fictionnel est uniquement celui de la performance (Ubersfeld, 1996) qui ne prévoit pas de regard d'ensemble surplombant la narration. Dans cette dimension de la performance, le récit et la référence évoluent, ils sont en train de se faire sur scène. C'est dans ce cadre que les spectateurs de l'adaptation du *Petit Prince*, sont amenés à effectuer des opérations de resémantisation et d'attribution d'une nouvelle référence au fur et à mesure que de nouveaux référents fictionnels se présentent sur scène. C'est dans cette même optique que se manifeste la valeur pragmatique de déclaration ou d'assertion des énoncés sur scène.

Ces deux aspects, l'un cognitif et l'autre pragmatique, permettent à la parole de contribuer au dépassement des contraintes imposées par l'écologie médiatique.

dont ils ont été transposés sur les planches, ne le sont pas : même si le public peut avoir une idée de la conclusion, le public n'est pas en mesure de concevoir la performance de manière configurationnelle.

CONCLUSION ET PROLONGEMENTS

La fin d'un travail de recherche marque le moment du bilan des notions mobilisées et des analyses effectuées ainsi que l'explicitation des pistes de recherches possibles que par souci de clarté et synthèse nous avons exclues ou brièvement abordées dans les pages précédentes.

La conclusion de cette thèse est ainsi un « entre-deux », qui jette un regard sur le passé, (ce qui a été écrit, lu et analysé) et un autre portant sur le futur et sur les pistes de recherche possibles qui s'ouvrent à partir de notre travail.

À notre sens, la meilleure manière de rendre compte de cette double perspective est de retracer le parcours qui nous a conduit du choix de ce sujet, à son traitement et à la détermination des centres d'intérêt qui mériteraient d'être développés dans des projets de recherche à venir. La reconstruction de ce parcours est également l'occasion de mieux préciser l'intérêt de l'étude que nous avons menée ainsi que le cadre dans lequel nos questionnements, notre démarche et nos résultats s'inscrivent. Évidemment, afin d'être complète, cette réflexion conclusive sur notre travail ne peut éviter de relever également les difficultés rencontrées et par conséquent les points faibles que notre thèse présente.

Procédons maintenant au rappel de l'idée qui a animé ce travail de recherche et aux ouvertures possibles.

Une première intuition de l'intérêt d'étudier les rapports entre parole et média a émergé à l'issue de notre mémoire de master consacré à l'analyse linguistique de l'adaptation en BD du *Petit Prince* par Joann Sfar. L'analyse avait montré comment la composante verbale n'était pas un simple corollaire de l'image dans un média souvent considéré comme éminemment iconique (Groensteen, 1999). Une première analyse des isotopies ainsi que des liens textuels, anaphoriques et cataphoriques, avait montré comment la sémiotique verbale apportait sa contribution aux images fixes en termes d'expression et conceptualisation de l'invisible, du mouvement et de la psychologie des personnages. Il apparaissait également que les deux sémiotiques verbales et iconiques entrent en interaction entre elles, définissant deux modèles de lectures des cadres (aujourd'hui nous traiterions ces points en termes d'écologie médiatique, cognition et conceptualisation). Nous avons décidé d'approfondir ces premiers résultats en variant le média-cible de l'adaptation. Parallèlement, nous avons repris, approfondi et retravaillé la notion d'adaptation qui forme ici notre objet d'étude. Cette reprise/approfondissement nous a amené à reconsidérer la notion d'adaptation et le rôle de la parole dans la perspective

contrastive adapté-adaptation. L'adoption de cette perspective nous a par la suite amené à étudier les rapports entre langue et média dans le but de voir si et comment le passage d'un média à un autre modifie les implications linguistiques.

Cette hypothèse de départ nous a orienté vers une approche énonciative (l'étude de la langue en contexte) et cognitive (la perception du changement dans le passage d'un média à un autre) à la fois. L'articulation entre ces deux domaines nous a conduit à adopter un angle de traitement des phénomènes énonciatifs centré sur le contexte et l'allocutaire. Du point de vue énonciatif, le contexte est en effet la notion homologue à l'écologie médiatique que nous avons définie d'un point de vue médiatique. Quant à l'allocutaire, il s'agit de l'instance d'énonciation dont l'observation est possible de manière plus rigoureuse. En effet, dans un contexte médiatique, la distance installée entre locuteur et allocutaire ne facilite pas le repérage et l'étude de l'instance de production dans le contexte médiatique. En outre, le paramètre de la créativité que nous avons discuté dans le chapitre précédent pourrait rendre instable les critères pour l'analyse de l'activité énonciative de cette instance dans un contexte énonciatif. Les choix de ce premier examen de notre corpus nous a amené à aborder les phénomènes énonciatifs dans une perspective différente par rapport à celle habituellement centrée sur le locuteur. Comme Kerbrat-Orecchioni (1999) le remarque, l'étude de l'énonciation peut se réaliser selon deux perspectives, l'une restreinte et l'autre élargie. La première se caractérise par « la place incroyablement privilégiée » (Kerbrat-Orecchioni, 1999 : 48) accordée au locuteur-*je* par rapport aux autres composantes dans la théorie énonciative. Le locuteur est ainsi considéré comme le point de départ heuristique et méthodologique de toute analyse des phénomènes énonciatifs. Nos analyses s'inscrivent plutôt dans la seconde perspective, celle élargie, dont les travaux représentatifs (Rabatel, 2008 : 11-33) interrogent deux composantes souvent laissées aux marges dans d'autres modélisations théoriques.

En effet, la conception restreinte des faits énonciatifs traite souvent de l'allocutaire comme de l'instance ciblée par le locuteur et par conséquent, inscrite par le locuteur même dans l'énonciation. L'adoption d'une approche cognitive permet ainsi de traiter l'allocutaire non seulement comme un sujet passif, ciblé par l'énonciation du locuteur, mais plutôt comme une instance participant à part entière à l'énonciation par le biais des opérations cognitives qui lui permettent de s'inscrire dans l'écologie médiatique. Le pacte fictionnel, que nous avons évoqué dans le chapitre précédent en nous inspirant des travaux de Schaeffer, consiste en une adhésion volontaire aux principes de l'écologie médiatique

de la part des spectateurs, une acceptation du système paradoxale de la scène qui prévoit la coexistence de deux référents, l'un étant le support de l'autre. Cet acte d'adhésion volontaire est fondé sur la mobilisation de la part des êtres humains de leurs propres capacités cognitives. À aucun moment il ne saurait être le produit d'une action du locuteur sur le contexte et sur les allocutaires. Il s'agit d'un acte d'autonomie sans lequel la communication ne se réaliserait pas. On peut retrouver des preuves de la présence de cette autonomie de l'allocutaire dans les mises en scène où l'archi-énonciateur/auteur déciderait de jouer avec la frontière factuel/fictionnel ou dans le cas où un trouble psychique se déclarerait chez un spectateur. Les chroniques des spectacles théâtraux des époques passées font état d'épisodes semblables. Par exemple, concernant les théâtres de foire du XVII-XVIII siècle en France, on sait que des tromperies étaient mise en place envers le public : des acteurs déguisés en gendarmes montaient sur scène, de sorte que le public n'était pas à même de distinguer entre une vraie interruption de la pièce décidée par l'autorité judiciaire et l'introduction de nouveaux personnages (épisode cité par Pauline Beaucé au séminaire Praxitexte du 28 avril 2015 à Metz). De la même manière, plusieurs chroniques des représentations d'Othello en Angleterre à l'époque de Shakespeare racontent que les acteurs jouant Othello auraient été tués par des déséquilibrés n'étant pas à même de relever la présence d'un double référent sur scène et d'effectuer l'opération de *blending* requise pour s'inscrire dans la situation d'énonciation (l'épisode est cité comme exemple in Rigotti, Cigada, 2004 :34). Ces deux exemples prouvent d'un côté l'importance de l'aspect cognitif dans la communication théâtrale. Le premier, relatif au théâtre de foire, est également révélateur de l'acceptation d'un pacte lorsqu'on se situe dans cette situation de communication. Le désarroi face à l'apparition des gendarmes montre que le public ne sait plus si le pacte fictionnel est rompu ou pas, ce qui montre que les spectateurs sont conscients de l'existence de cet accord tacite. Ainsi, dans la salle de théâtre, l'inscription des spectateurs dans l'énonciation se réalise en creux, par l'acceptation du dispositif médiatique, qui établit une distance entre acteurs et public et assigne à la scène le statut spécifique que nous avons décrit.

Une reconsidération rétrospective de notre mémoire de fin de master montre que des considérations semblables sur le rôle de la cognition et du *blending* pourraient être étendues à la lecture de la bande dessinée et à la synthèse qu'il faut opérer entre parole et image.

Le cadre de l'écologie médiatique et le recours aux sciences cognitives montrent également l'importance du contexte qui n'agit pas seulement comme un cadre délimitant

l'énonciation, mais qui entre en interaction constante et variable avec la parole. Cette interaction, et par conséquent cette inscription du contexte dans l'énonciation, ne concerne pas seulement les paramètres spatio-temporels et le contexte socio-culturel, mais également celui concret et expérientiel, comme dans le cas des objets scéniques. Cette introduction des sciences cognitives et le renversement de la perspective du locuteur à l'allocutaire et de l'énonciation en soi dans son rapport avec le contexte questionnent et élargissent également les perspectives épistémologiques de la linguistique énonciative. Nos recherches s'inscrivent ainsi dans une perspective à la fois cognitive et réaliste qui reprend les travaux de Varela, Gibson et Hutchinson sur l'influence du contexte matériel dans la production du sens (Paveau, 2009, 2013). En ce sens nos recherches rejoignent une conception symétrique (Achard-Bayle et Paveau, 2012 : 109) de la linguistique qui cible les données linguistiques non pas pour les isoler de leur contexte et d'autres sémiotiques, mais pour les analyser et comprendre leur apport à la production du sens dans un réseau de *stimuli* cognitifs.

Le rôle de la cognition dans l'énonciation est encore plus évident si nous comparons les opérations cognitives effectuées lors de la vision de la mise en scène avec celle de la lecture du conte. Dans ce dernier cas, la seule faculté mobilisée est l'imagination, qui permet aux lecteurs de s'inscrire dans la fiction et créer ainsi des référents purement imagés tout au long de la lecture. Cet écart entre les opérations cognitives mobilisées montre comment le passage d'une écologie médiatique à une autre exerce une influence sur les modalités d'inscription de l'allocutaire et sur la définition de la référence. Comme toute écologie est conçue comme un réseau, la variation de ces deux paramètres (disposition cognitive de l'allocutaire et référence) comporte une modification de la totalité du contexte d'énonciation, même si aucune variation n'est produite au niveau du texte communiqué.

Néanmoins, de ce retour réflexif sur notre travail certaines lacunes sont à souligner. Elles concernent majoritairement les limites de notre choix des corpus. À ce propos, deux faiblesses majeures émergent. La première est due à la difficulté de repérer des captations des pièces théâtrales (souvent, comme dans le cas du festival OFF d'Avignon, les troupes n'enregistrent pas les mises en scène), ce qui a posé un problème majeur pour l'adoption d'une éventuelle perspective comparative entre adaptations. Cependant, cette difficulté initiale nous a permis de réfléchir aux enjeux méthodologiques liés au travail sur des petits corpus ainsi que sur les approches quantitatives et qualitatives. Cette réflexion a également

été utile afin de définir la notion d'adaptation et le rapport singulier et spécifique que chaque adaptation entretient avec l'adapté.

Un autre point faible que nous avons repéré concerne le choix du *Petit Prince* en tant que conte à adapter. Il s'agit en effet d'un récit relativement facile à transposer dans d'autres médias (surtout grâce aux dialogues), et qui, pour cette raison, est peu modifié par les adaptateurs. Ainsi, et également à cause du paramètre incertain de la créativité, des analyses intéressantes, comme par exemple la reformulation, n'ont pas pu être approfondies à partir de ce corpus. Cette même considération peut être étendue à l'étude des valeurs : d'un côté parce qu'elles n'ont pas été modifiées et de l'autre parce que nous avons identifié le maintien du même système de valeurs comme l'un des paramètres susceptible de distinguer une adaptation d'autres formes de réécriture dans un *continuum*. La reformulation et l'étude des valeurs sont ainsi deux points qui pourraient être abordés dans des travaux futurs sur d'autres adaptations et formes de réécritures des textes.

À cause de ces difficultés, la seule comparaison que nous pouvons établir avec les mises en scène que nous avons exclues dans un premier temps de l'analyse conforte substantiellement nos données, même si, faute de captations disponibles, nous n'avons que notre prise de notes pour le prouver (Cf. le tableau dans le chapitre sur les marqueurs). Les planches et l'endroit de la scène étant un repère fixe, les déictiques fonctionnent de la même manière dans les cinq pièces dont nous nous sommes servies pour la construction de notre corpus élargi. La présence d'un nombre important d'objets scéniques dans deux des cinq pièces ne permet pas de vérifier et d'étudier ultérieurement les relations entre les deux référents fictionnel et factuel simultanément présents sur scène. Dans les adaptations de Chapuset, Ruelle et Schütte, un nombre plus ou moins important d'objets est présent. Par conséquent, ils peuvent être reconduits à leur fonction ostentatoire. Dans le cas de l'adaptation de Serfaty, le recours massif à des effets spéciaux de lumière et à la vidéo pour la projection/représentation des planètes permet de montrer à chaque fois le référent spécifique sur scène, ce qui amoindrit le pouvoir évocateur de la parole face au référent fictionnel.

En guise de prolongement...

En outre des deux pistes, études de la reformulation et étude de la variation des valeurs, exclues à cause du corpus et du cadre théorique, notre travail de thèse nous a inspiré d'autres réflexions et approfondissements possibles. Nous les présentons ici sous forme

d'une liste courte, comme ils ne tiennent souvent qu'à un aspect spécifique de notre travail de thèse :

- Concernant la réflexion sur l'épistémologie des sciences du langage, la comparaison entre les sources et les travaux francophones et anglo-saxons pourrait permettre d'éclaircir les fondations philosophiques qui les animent. La lecture des textes et l'emploi des concepts à propos de l'esprit humain chez plusieurs auteurs anglo-saxons semblerait suggérer une dette intellectuelle envers Kant (qui est par ailleurs cité explicitement par Mark Johnson dans *The body in the mind*), alors que Althusser, qui a par la suite inspiré l'école française d'analyse du discours, avait beaucoup discuté et critiqué les textes d'Hegel. Il semble donc légitime de chercher à savoir si et comment les conceptions que ces deux philosophes avaient de l'esprit, de la société et de la communication ont pu influencer, même de manière indirecte, la construction des cadres théoriques chez les chercheurs issus de ces deux traditions.

– Notre analyse s'est focalisée principalement sur des opérations mentales de type intellectuel. Cependant, l'inscription des allocutaires dans le temps et l'espace d'un dispositif théâtral se fait également par les sentiments et les émotions qui sont suscitées et mobilisées au moment de la mise en scène et qui aident également à l'entrée dans l'écologie médiatique et dans la situation d'énonciation. La construction (textuelle si on considère le scénario ou énonciative si on se situe dans la perspective de la mise en scène) du *pathos* et de l'empathie est ainsi un sujet qui nous reste à développer.

- Pour finir, afin d'être approfondie et mieux élucidée, la notion d'écologie médiatique gagnerait à être appliquée à d'autres objets et contextes que celui de l'adaptation d'un récit. Cette application permettrait de relever les interactions entre données extralinguistiques et linguistiques dans des contextes d'énonciation avec des finalités illocutoires différentes par rapport à celle déclarative de la narration fictionnelle dans un livre et sur scène.

BIBLIOGRAPHIE

AA.VV., 2012, Halliday and Multimodal Semiotics, Dossier Semiotix, accès en ligne : <http://semioticon.com/semiotix/2012/03/halliday-and-multimodal-semiotics/>.

Ablali Driss, 2001, Hjelmslev et Greimas, deux sémiotiques universelles différentes in *Linx* n°44, pp. 39-53.

Ablali, Driss, 2007, Sémiotique et Sic : je t'aime, moi non plus in *Semen* n°23. Accès en ligne : <https://semen.revues.org/4911>.

Achard-Bayle Guy, 2008, *Les réalités conceptuelles*, coll. « Recherches textuelles », n° 8, CREM, Université de Lorraine.

Achard-Bayle Guy, 2012, *Comme si... Analogie contrefactuelle et simulation du vrai. Ou Le trépas du possible*, in Ph. Monneret et al. (éds), Actes du Coll. Langage & Analogie, 3-5 Oct. 2012 Tozeur.

Achard-Bayle Guy, Paveau Marie-Anne, 2012, Réel, contexte et cognition. Contribution à une histoire de la linguistique cognitive, in *Histoire Épistémologie Langage*, tome 34, fascicule 1, pp. 97-114.

Achard-Bayle, Guy, 2013, Du pareil au même, de deux identités et de trois doubles in *Studii de Lingvistica*, vol. 3, pp. 11-29. Accès en ligne : <http://studiidelingvistica.uoradea.ro/docs/3-2013/pdf-uri/Achard-Bayle.pdf>.

Achard-Bayle Guy, 2013, *Si quelque chat faisait du bruit... Des textes (aux discours) hybrides*, coll. « Recherches linguistiques », n° 33, CREM, Université de Lorraine.

Adam Jean-Michel (dir.), 2015, *Faire texte*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.

Adam Jean-Michel, 2008 [2005], *La linguistique textuelle, introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.

Adam Jean-Michel, 1994, *Le texte narratif*, Paris, Nathan Université.

Adam Jean-Michel et Petitjean André, 1989, *Le texte descriptif*, Paris, PUF.

Adam Jean-Michel, 1997, Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite in *Pratiques*, n°94, pp. 3-18.

Adam Jean-Michel, Lugrin Gilles, Revaz Françoise, 1998, Pour en finir avec le couple récit/discours, in *Pratiques*, n° 100, pp. 81-98.

Adam Jean-Michel et Lugrin Gilles, 2000, Variations des ancrages énonciatifs et fictionalisation d'une anecdote d'Albert Camus in *Langue française*, n°128, pp. 96-112.

Althusser Louis, 1976, *Positions*, Paris, Éditions sociales.

Amossy Ruth, 2015, Quelle vocation empirique pour l'argumentation dans le discours ? in *Argumentation et analyse du discours*, n°15. Accès en ligne : <http://aad.revues.org/2059>.

Angermuller Johannes, Maingueneau Dominique, Wodak Ruth, 2014, *Discourse studies reader*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Anscombe Jean-Claude et Ducrot Oswald, 1983, *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles.

Austin John Langshaw, 1975 [1962], *How to do things with words*, Cambridge, Mass, Harvard University Press,.

Authier-Revuz Jacqueline, 1984, Hétérogénéité(s) discursive(s), in *Langages*, n°73, pp. 98-111.

Badir Sémir, 2007, La sémiotique aux prises avec les médias in Semen, n°23. Accès en ligne : <https://semen.revues.org/4951>.

Bakhtine Michail, 1970 [1929], *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

Bakhtine Michail, 1978 [1975], *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Balle Francis, 2014, *Les médias*, coll. Que sais-je ?, Paris, PUF.

Bally Charles, 1952, *Le langage et la vie*, Genève, Droz.

Banfield Ann, 1979, *Phrases sans parole*, Paris, Seuil.

Barbérís Jeanne-Marie, 1997, Le sujet et sa praxis dans l'expression de l'espace : les énoncés de 'mouvement fictif' in *Langages*, n°127, pp. 56-76.

Barbérís Jeanne-Marie, 2010, Les déictiques spatiaux dans la narration romanesque : cotexte, contexte et empathie in Actes du colloque *Représentations du sens linguistique IV*, Helsinki, Société Néophilologique, pp. 17-30.

Barbérís Jeanne-Marie, Bres Jacques, Siblot Paul (dirs), 1998, *De l'actualisation*, Paris, CNRS Éditions.

Barthes Roland, 1973, Théorie du texte in *Encyclopaedia Universalis*, pp. 370-374.

Barthes Roland, 1977, Introduction à l'analyse structurale des récits in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 7-57.

Bateson Gregory, 1980, *Vers une écologie de l'esprit*, tome 2, Paris, Seuil, trad. de l'anglais par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion.

Benveniste Émile, 2011 [1966], *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard.

Benveniste Émile 2011 [1974], *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard.

Bertrand Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

Bollini Letizia, 2001, Sul multimodale in *Il Verri*, n. 16, pp. 144-148.

Bouleau Nicolas, 2014, *La modélisation critique*, Paris, Quæ éditions.

Bremond Claude, 1964, Le message narratif in *Communications*, n°4, pp. 4-32.

Bremond Claude, 1966, La logique des possibles narratifs in *Communications*, n°8, pp. 60-76.

Bremond Claude, 1973, *Logique du récit*, Paris, Seuil.

Bres Jacques, 1997, Habiter le temps : le couple imparfait/passé simple en français in *Langages*, n° 127, pp. 77-95.

Bres Jacques, 1998, Brève introduction à la praxématique in *L'information grammaticale*, n°77, pp. 22-23.

Bres Jacques, 1998, Temps, langage et praxis : de l'imparfait au passé simple in *L'information grammaticale*, n° 77, pp. 33-37.

Cartin Élie, 1953, *Œuvres complètes, groupes infinis, systèmes différentiels, théories d'équivalence*, Paris, Gauthier-Villars.

Chadeau Emmanuel, 2000, *Saint-Exupéry*, Paris, Perrin.

Charaudeau Patrick, 1995, *Une analyse sémiolinguistique du discours*, *Langages*, n°117, pp. 96-111.

Charaudeau Patrick, 2005, *Les médias et l'information*, Bruxelles, DeBoeck.

Charaudeau Patrick, 2009, « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique » in *Corpus*, n° 8. Accès en ligne : <https://corpus.revues.org/1674>.

Charolles Michel, 1997, L'encadrement du discours : univers, champs, domaines et espaces in *Cahiers de Recherche Linguistique*, n ° 6. Accès en ligne : <http://www.ltm.ens.fr/siteACFT/>

Charolles Michel, 2003, De la topicalité des adverbiaux détachés en tête de phrase in *Travaux de linguistique*, n°47, pp. 11-49.

Charolles Michel, 2009, Les cadres de discours et leurs frontières in D. Delomier & M-A. Morel (éds) *Frontières : du linguistique au sémiotique*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 143-162.

Charolles Michel, Vigier Daniel, 2005, Les adverbiaux en position préverbale : portée cadrative et organisation des discours in *Langue française*, n°148, pp. 9-30.

Chilton Paul, 2005, *Discourse Space Theory: Geometry, Brain and Shifting View points* in *Annual Review of Cognitive Linguistics*, vol. 3, pp. 78-116.

Chilton Paul, 2014, *Language, space and mind*, Cambridge University Press.

Corblin Francis, 1987, *Indéfini, défini et démonstratif*, Genève, Droz.

Courtès Joseph 1991, *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette Éducation.

Courtès Joseph, 2007, *La sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin.

Courtine Jean-Jacques et Jean-Marie Marandin, 1981, *Quel objet pour l'analyse du discours ?*, in Conein Bernard, Courtine Jean-Jacques, Gadet Françoise, Marandin Jean-Marie et Pêcheux Michel (dirs.), *Matérialités discursives*, Presses Universitaires de Lille, pp. 21-33.

Culioli Antoine, 1990a, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 1, Paris, Ophrys.

Culioli Antoine, 1990b, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 2, Paris, Ophrys.

Culioli Antoine, 1999, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 3, Paris, Ophrys.

Daddesio Thomas, 1994, *On minds and symbols*, Berlin, Mouton de Gruyter.

Dalbera Jean-Philippe, 2002, Le corpus entre données, analyse et théorie in *Corpus*, n°1.
Accès en ligne : <https://corpus.revues.org/10>.

Delahy Corinne, Choi Jonin Injoo, 2005, *Introduction à la méthodologie en linguistique. Application au français contemporain*, Presses universitaires de Strasbourg.

DeMulder Walter et Brisard Frank, 2006, L'imparfait marqueur de réalité virtuelle in *Cahiers de praxématique*, n°47. Accès en ligne: <https://praxematique.revues.org/3690>.

Détrie Catherine, 2012, Le dialogisme auto et hétérophonique dans la genèse et la diffusion de la métaphore du héron cendré in Calas Frédéric, Fromilhague Catherine, Garagnon Anne-Marie, Susini Laurent, *Les figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie*, PUPS, pp. 125-137.

Détrie Catherine, Masson Michel, Verine Bertrand (dirs), 1998, *Pratiques textuelles*, Praxiling, Montpellier, Université Paul Valéry.

Dolezel Lubomir, 1998, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Dubois Jean, 1969, Lexicologie et analyse d'énoncé in *Cahiers de lexicologie*, n°15, pp. 115-126.

Duchastel Jules, Laberge Danielle, 2014, Au delà de l'opposition quantitatif/qualitatif. Convergence des opérations de la recherche en analyse du discours in *Corela HS-15*.
Accès en ligne : <http://corela.revues.org/3524>.

Ducrot Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de minuit.

Ducrot Oswald, 1989, *Logique, structure, énonciation*, Paris, Éditions de minuit.

Dufiet Jean-Paul et Petitjean André, 2013, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classiques Garnier.

Eco Umberto, 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Eco Umberto, 1985 [1968], *La struttura assente*, Milano, Bompiani.

Eco Umberto, 2004 [1992], *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani.

Engel Pascal, 1989, *La norme du vrai*, Paris, Gallimard.

Everaert-Desmedt Nicole, 1981, *Sémiotique du récit*, Louvain-la-Neuve, Cabay.

Farcy Gérard-Denis, 1993, L'adaptation dans tous ses états in *Poétique*, n° 96, pp. 387-414.

Fauconnier Gilles et Turner Mark, 2002, *The way we think*, New York, Basic books.

Fauconnier Gilles, 1984, *Espaces mentaux*, Paris, Éditions de minuit.

Feyerabend Paul, 1979, *Contre la méthode*, Paris, Seuil.

Fontanille Jacques, 2001 *La sémiotique est-elle générative ?* in *Linx*, n°44, pp. 107-132.

Fontanille Jacques, 2003 [1999], *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.

Fontanille Jacques, Panier Louis, Hénault Anne, Tarasti Eero, 2013, *La sémiotique de Greimas dans les institutions*, table ronde transcrite dans le dossier *Journée d'hommage à la mémoire d'A.J. Greimas*, in *Actes Sémiotiques*, n° 116. Accès en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4808>

Frege Gottlieb, 1971, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil.

Gardes-Tamine Joelle, 2014, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF.

Gaudreault André et Marion Philippe, 1998, Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité in Gaudreault André et Groensteen Thierry (dirs), *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation (littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip)*, Québec, Colloque de Cérisy, Éditions Nota Bene et Centre national de la bande dessinée, et de l'image, pp.31-52.

Geach Peter Thomas, 1972, *Logic Matters*, Oxford, Blackwell.

Genette Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

Genette Gérard, 1982, *Palimpsestes ou l'écriture au second degré*, Paris, Seuil.

Genette Gérard, 1983, *Nouveau discours sur le récit*, Paris, Seuil.

Gérard Christophe, 2010, *Herméneutique de la valeur (I). Distinctions élémentaires pour l'étude axiologique des textes*. Accès en ligne : http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2733/ge_rard_herm_valeur_de_finitif_.pdf

Ghebaour Cosmina, à paraître, Enquêter sur les non-publics de la culture : quelle posture de recherche pour quel dispositif méthodologique ? in Contreras-Gama Rosana, Fragonara Aurora, Gerber Nathalie, Kelm Benjamin, Thevenot Pauline (dirs), *Public(s), Non-Public(s) : questions de méthodologie. Actes du 4e colloque international de l'Association des jeunes chercheurs du Centre de recherche sur les médiations, les 22 et 23 mai 2014 à Metz*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, Questions de communication série actes.

Gibson James, 1979, *The ecological approach to visual perception: classic edition*. Boston, Houghton Mifflin.

Glaser, Barny, Strauss, Anselm, 2010, *La découverte de la théorie ancrée : stratégies pour la recherche qualitative*. Paris, Armand Colin.

Goody Jack, 1985, *La raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit.

Goody Jack, 1994, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF.

Goody Jack, 2006a, La technologie de l'intellect in *Pratiques*, n° 131, pp. 7-30.

Goody Jack., 2006b, La littératie, un chantier toujours ouvert, entretien avec Jack Goody in *Pratiques*, n°131, pp. 69-75.

Goody Jack et Watt Ian, 2006, Les conséquences de la littératie in *Pratiques*, n°131, pp. 31-68.

Gordon Mirta B., Hélène Paugam-Moisy (dirs), 1997, *Sciences cognitives, diversités des approches*, Paris, Hermès.

Granai Georges, 1967, Techniques de l'enquête sociologique. in Georges Gurvitch (dir.), *Traité de sociologie, tome premier*, chapitre VII, pp. 135-151, Paris, Les Presses universitaires de France, 3e édition.

Greimas Algirdas Julien, 2007 [1966], *Sémantique structurale*, Paris, PUF.

Greimas Algirdas, 1970 et 1983, *Du sens I-II*, Paris, Seuil.

Greimas Algirdas, 1970, *Du sens*, Paris, Seuil.

Greimas Algirdas, 1976, Sémiotique narrative et textuelle (entretien avec –) in *Pratiques*, n° 11-12, pp. 5-12.

Greimas Algirdas et Courtès Joseph, 1993 [1979], *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

Greimas Algirdas et Fontanille Jacques, 1991, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.

Grice Paul, 1975, *Logic and conversation*, in Peter Cole et Jerry Morgan, *Syntax and semantics 3 : speech acts*, New York, Academic Press, pp.41-58.

Grishakova Marina et Ryan Marie-Laure, 2010, *Intermediality and stroytelling*, Berlin/New York, De Gruyter.

Grize Jean-Blaise, 1990, *Logique et langage*, Gap-Paris, Ophrys.

Grize Jean-Blaise, 1993, Logique naturelle et représentations sociales, in *Papers on Social Representations - Textes sur les Représentations Sociales*. Accès en ligne : http://datateca.unad.edu.co/contenidos/601257/2._Entorno_de_Conocimientos/Unidad_1/E-mediador/Unidad_3/Unidad%203/2_1993Grize.pdf

Gross Maurice, 1968, L'emploi des modèles en linguistique in *Langages*, n°9, pp.3-8.

Guignard Jean-Baptiste, 2010, *Sémiotique cognitive : aspects d'une (autre) théorie computationnelle*, in *Texto !*, n°1. Accès en ligne : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2479>.

Guilbert Thierry, 2014, Introduction : articuler les approches qualitatives et quantitatives dans l'analyse du discours in *Corela*, HS-15. Accès en ligne : <http://corela.revues.org/3545>.

Guilhaumou Jacques, 2002, Le corpus en analyse du discours. Perspective historique in *Corpus*, n°1. Accès en ligne: <https://corpus.revues.org/8>.

Guillaume Gustave, 1973, *Leçons de linguistique, grammaire particulière du français et grammaire générale (IV)*, Paris-Québec, Klincksieck.

Halliday Micheal, 1994, *Introduction to functional grammar*, 2^{ème} édition, Londres, Edward Arnold.

Halté Jean-François et Petitjean André, 1977, *Pratiques du récit*, Paris, CEDIC.

Hamon Philippe, 1984, *Texte et idéologie*, PUF, Paris.

Harris Zellig, 1969 [1952], *Analyse du discours*, in *Langages*, 4^{ème} année, n°13, pp. 8-45, traduit par François Dubois-Charlier.

Heisenberg Werner, 2013 [1984], *Fisica e oltre*, Milano, Bollati Boringhieri.

Hjelmslev Louis, 1953 [1943], *Prolegomena to a theory of language*, Baltimore, Waverly Press, traduit du danois par Francis J. Whitfield,.

Ho-Dac Lydia-Mai et Marie-Paule Péry-Woodley, 2009, A data-driven study of temporal adverbials as discourse segmentation markers in *Discours*, n°4. Accès en ligne : <http://discours.revues.org/5952>.

Hutcheon Linda, 2006, *A theory of adaptation*, New York and London, Routledge.

Hutchins Edwin, 1995, How a cockpit remembers its speeds in *Cognitive science*, n°19, pp. 265-288.

Issacharoff Micheal, 1981, Texte théâtrale et didascalecture in *French Issue*, Vol. 96, No. 4, pp. 809-823.

Issacharoff Michael, 1985, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti.

Jacques Francis, 2002, *De la textualité*, Paris, Maisonneuve.

Jakobson Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de minuit.

Jaubert Anna, Corpus et champs disciplinaires. Le rôle du point de vue in *Corpus*, n°1. Accès en ligne : <https://corpus.revues.org/13#bodyftn32>.

Jeandillou Jean-François, 2011 [2006], *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin.

Jenkins Henry, 2008, *Convergence culture : where old and new media collide*, New York-London, New York University Press.

Jenkins Henry, 2011, *Seven-myths-about-transmedia-storytelling-debunked*. Accès en ligne : <http://www.fastcompany.com/1745746/seven-myths-about-transmedia-storytelling-debunked>.

Jenny Laurent, 1976, La stratégie de la forme in *Poétique*, n°27, pp. 257-281.

Jespersen Otto, 1922, *Language : its nature, development and origin*, Londres, Allen et Unwin.

Johnson Mark, 1987, *The body in the mind*, The University of Chicago Press.

Jost François, 2007, Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication in *Semen*, n°23. Accès en ligne : <https://semen.revues.org/5091>.

Jouve Vincent, 1998, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF.

Jouve Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF.

Kara Mohammed, 2007, *Usages et analyses de la reformulation*, coll. « Recherches linguistiques », n° 29, CREM, Université de Lorraine.

Kara Mohamed et Wiederspiel Brigitte, 2011, Anaphore résomptive conceptuelle et mémoire discursive : entre identité et altérité in *Itinéraires*, n°2, pp. 79-93.

Keller Reihnard, 2013, Du singulier au sens large : intégrer analyse de discours et théorisation ancrée in Bourel Gérard et Baribeau Colette, *Du singulier à l'universel. Recherches qualitatives*, HS, n°15, pp. 416-434.

Kerbrat-Orecchioni Catherine 1999, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni Catherine, 2005, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni Catherine, 2008 [2001], *Les actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Paris, Armand Colin.

Kintsch Walter & Van Dijk Teun, 1975, Comment on se rappelle et comment on résume des histoires in *Langages*, n° 40, pp. 98-116.

Kleiber Georges, 1997, Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique ? in *Langages*, n°127, pp. 9-37.

Kleiber Georges, 1999 [1990], *Sémantique du prototype*, Paris, PUF.

Klinkenberg Jean-Marie, 2000 [1993], *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil.

Klinkenberg Jean-Marie, 2001, *Pour une sémiotique cognitive* in *Linx*, n°44, pp. 133-148.

Kress Gunther et Van Leeuwen Theo, 2001, *Multimodal discourse : The modes and media of contemporary communication*, London, Arnold.

Kress Gunther, 2010, *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*, Londres et New York, Routledge.

Krieg-Planque, 2009, *La notion de « formule » en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.

Kristeva Julia, 1969, *Sèmiôtikè*, Paris, Seuil.

Kristeva Julia, 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

Kuhn Thomas, 1983 [1970], *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Champs Sciences.

Lacan Jacques, 1957, *Écrits I*, Paris, Seuil.

Lafont Robert, Gardès-Madray Françoise, 1976, *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris, Larousse Université.

Lafont Robert, 1978, *Le travail et la langue*, Paris, Flammarion.

Lafont Robert, 1990, Vers une linguistique de la parole, le thème et les trois instances de l'endothème in *Cahiers de praxématique*, n°14, pp. 67-91.

Lafont Robert, 1994, *Il y a quelqu'un, la parole et le corps*, Limoges, Lambert-Lucas.

Lakoff George, 1988, *Cognitive Semiotics*, in *Meaning and Mental Representations*, in *Meaning and mental representation*, Umberto Eco, Marco Santambrogio et Patrizia Violi (dirs), Indiana University Press.

Lakoff G., 1987, *Women, fire and dangerous things : what categories reveal about the mind*, The University of Chicago Press.

Lakoff George et Johnson Mark, 2003 [1980], *Metaphors we live by*, Londres, The University of Chicago Press.

Lakoff George. et Johnson Mark, 1999, *Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to the western thought*, New York, Basic Books.

Larivaille Paul, 1974, L'analyse (morpho) logique du récit in *Poétique*, n° 19, pp. 368-388.

Laso Esther, 2007, Les "trahisons" des adaptations cinématographiques. Littérature, langages et arts : rencontres et création, Servicio de Publicaciones. Accès en ligne : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2555054>.

Le Draoulec Anne, Péry-Woodley Marie-Paule, 2005, Encadrement temporel et relations de discours in *Langue française*, n° 148, pp. 45-60.

Leclaire-Halté Anne, 2004, *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse contemporaine*, coll. « Didactique des textes », n° 10, CREM, Université de Lorraine.

Levi-Strauss Claude, 1964, *Le cru et le cuit*, Paris, Seuil.

Levi-Strauss Claude, 1974 [1958], *Anthropologie structurale*, Paris, Seuil.

Maingueneau, Dominique, 1976, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette.

Maingueneau Dominique 1991, *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette Supérieur.

Maingueneau Dominique, 1993, Analyse du discours et archive in *Semen*, n°8. Accès en ligne : <https://semen.revues.org/4069>.

Maingueneau Dominique, 1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.

Maingueneau Dominique, 1999 [1994], *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette supérieur.

Maingueneau Dominique et Cossutta Frédéric, 1995, L'analyse des discours constituants in *Langages*, n°117, pp. 112-125.

Maingueneau Dominique, 2009 [1996], *Les termes clés de l'analyse du discours. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Seuil.

Maingueneau Dominique, 2009, Auteur et image d'auteur en analyse du discours in *Argumentation et Analyse du Discours*, Accès en ligne : <http://aad.revues.org/660>.

Maingueneau Dominique, 2010, *Manuel de linguistique pour les textes littéraire*, Paris,

Armand Colin.

Maingueneau Dominique, 2012, *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin.

Maingueneau Dominique, 2014, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin.

Maingueneau Dominique, 2015, *Le discours philosophique*, Limoges, Lambert-Lucas.

Malidier Denise, Normand Claudine, Robin Régine, 1972, *Discours et idéologie : quelques bases pour une recherche*, n°1, pp. 116-142.

Martin Robert, 1987, *Langage et croyance*, Bruxelles, Mardaga.

Martin Robert, 1992, *Pour une logique du sens*, (2^e édition revue et augmentée.), Paris, Presses Universitaires de France.

Mathieu Michel, 1974, Les acteurs du récit in *Poétique*, n° 19, pp.357-367.

Maturana Humberto & Varela Francisco, 1980, *Autopoiesis and cognition the realization of the Living*, Boston, Kluwer.

Maturana Humberto & Varela Francisco, 1994, *L'arbre de la connaissance*, Paris, Reading, Mass, Amsterdam, Addison-Wesley France.

McLuhan Marshall, 1964, *Understanding Media : the extensions of man*, New York, Mcgraw-Hill.

Mellet Sylvie, 2002, Corpus et recherches linguistiques in *Corpus*, n°1. Accès en ligne : <https://corpus.revues.org/7>.

Merleau-Ponty Maurice, 1976 [1945], *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty Maurice, 1977 [1942], *La structure du comportement*, Paris, Presses universitaires de France.

Minsky Marvin, 1974, A framework for representing knowledge. Accès en ligne : <http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html>.

Montandon Alain, 1990, *Signe/texte/image*, Meyzieu, Césure Lyon Édition.

Monte Michèle, 2011, Modalités et modalisation : peut-on sortir des embarras typologiques ? in *Modèles linguistiques*, n°64, pp. 85-101.

Nerlich Michael, 1990, Qu'est-ce qu'un iconotexte ? in Montandon Alain (dir.), *Iconotextes*, Paris, Orphys, pp.255-302.

Nyckees Vincent, 2007, La cognition humaine saisie par le langage : de la sémantique cognitive au médiationnisme in *Corela* HS, n°6. Accès en ligne : <http://corela.revues.org/1538> ; DOI : 10.4000/corela.1538

Odin Roger, 2000, La question du public. Approche sémiopragmatique in *Réseaux*, n°99, pp. 49-72.

Ouellet Pierre, 1994, La sémiotique cognitive : les sciences de l'esprit entre la nature et la culture in *Sémiotiques*, n°6-7, pp. 137-159.

Paille Pierre, 1994, L'analyse par théorisation ancrée in *Cahiers de recherche sociologique*, n°24. Accès en ligne : <https://www.erudit.org/revue/crs/1994/v/n23/1002253ar.pdf>.

Paveau Marie-Anne, 2010, Présentation. Le désir épistémologique in *Semen* n° 29, pp. 7-14.

Paveau Marie-Anne, 2012, Ce que disent les objets. Sens, affordance et cognition in *Synergie* Pays riverains de la baltique, n°9. Accès en ligne : <http://gerflint.fr/Base/Baltique9/paveau.pdf>

- Paveau Marie-Anne, 2013, Genre de discours et technologie discursive. Tweet, twittécriture et twittérature in *Pratiques*, n° 157/158, pp. 7-30.
- Pavel Thomas, 1988, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- Pavis Patrice, 2012, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin.
- Pêcheux Michel, 1975, *Les vérités de la Palice*, Paris, Maspéro.
- Pêcheux Michel, Haroche Claudine, Henry Paul, La sémantique et la coupure saussurienne : langue, langage, discours in *Langages*, n°24, pp. 93-106.
- Peirce Charles Sander, 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, traduit de l'anglais par Gérard Deledalle.
- Peraya Daniel, 1998a, Une révolution sémiotique in *Cahiers pédagogiques*, n°362, pp. 26-28.
- Peraya, Daniel, 1998b, Communication éducative médiatisée, formation à distance et campus virtuels. Accès en ligne : http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/riat140/ressources/internet_media.pdf.
- Peraya, Daniel, 1999, Médiation et médiatisation : le campus virtuel in *Hermès*, n°3, pp. 153-167.
- Petitjean André, 2000, Emprunt et réécriture : réflexion à partir de L'art de la comédie, de J.-F. Cailhava de l'Estendoux in *Pratiques*, n° 105-106, pp. 183-200.
- Petitjean André, 2008, Corpus et genre : quelle interactions ? in *Discours, diachronie, stylistique du français*, Bern, Peter Lang.
- Petitjean André, 2012, *Étude linguistique des didascalies*, Limoges, Lambert-Lucas.

Petitjean André et Armelle Hesse Weber, 2011, Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation in *Échos des Études romanes*, Vol. 7, n° 2, pp. 5-20.

Plana Muriel, 2004, *Roman, théâtre, cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Collection Amphi Lettres, Bréal.

Pottier Bernard, 1974, *Linguistique générale*, Klincksieck, Paris.

Pottier Bernard, 1987, *Théorie et analyse en linguistique*, Hachette, Paris.

Pottier Bernard, 1992, *Sémantique générale*, PUF, Paris.

Propp Vladimir, 1970 [1965], *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

Provost-Chaveau Geneviève, 1971, Problèmes théoriques et méthodologiques en analyse de discours in *Langue française*, n°9, pp. 6-21.

Quine van Orman Willard, 1968, Ontological relativity in *Journal of philosophy*, n°65, pp. 185-212.

Rabatel Alain, 1998, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.

Rabatel Alain, 2003, Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif : du point de vue représenté aux discours représentés in *Travaux de linguistique*, De Boeck Supérieur, pp. 49-88.

Rabatel Alain, 2004, Stratégies d'effacement énonciatif et posture de surénonciation dans le Dictionnaire philosophique de Comte-Sponville in *Langages*, n° 156, pp. 18-33.

Rabatel Alain, 2008, *Homo narrans*, tomes 1-2, Limoges, Lambert-Lucas.

Rabatel Alain, 2010, Retour sur les relations entre locuteurs et énonciateurs, des voix et des points de vue in Colas-Blaise Marion, Kara Mohamed, Perrin Laurent, Petitjean André

(dirs), *La question polyphonique où dialogique en sciences du langage*, Metz, coll. « Recherches Linguistiques », n° 31, Université de Lorraine, CREM, pp. 357-373.

Rabau Sophie, 2002, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion.

Rastier François, 1985, L'isotopie sémantique, du mot au texte, in *L'Information Grammaticale*, n°. 27, pp. 33-36.

Rastier François, 1987, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.

Rastier François, 2011, *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion.

Reboul Anne, 2000, La représentation des éventualités dans la Théorie des Représentations Mentales in *Cahiers de linguistique française*, n° 22, pp.13-55.

Récanati François, 1988, *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil.

Rémy Catherine, 2009, *La fin des bêtes. Une ethnographie de la mise à mort des animaux*, Paris, Economica.

Revaz Françoise, 1997, *Les textes d'action*, coll. « Recherches Textuelles », n°1, Metz, Université de Lorraine, CREM.

Revaz Françoise, 1998, Variété du présent dans le discours des historiens in *Les temps verbaux, Pratiques*, n° 100, pp. 43-62.

Revaz Françoise, 2013, *Le récit suspendu, un genre narratif transmédiat*, in Michèle Monte et Gilles Philippe (dirs), *Genres et textes*, Lyon, PUL.

Revzin Isaac Iosifovic, 1969, *Les principes de la théorie des modèles en linguistique* in *Langages*, 4^{ème} année, pp. 21-31.

Ricœur Paul, 1983-1984, *Temps et récit, tome I-II*, Paris, Seuil.

Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René, 2011, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.

Riffaterre Michel, 1979, *La production du texte*, Paris, Seuil.

Rigotti Eddo, Cigada Sara, 2004, *La comunicazione verbale*, Milano, Apogeo.

Rocci Andrea, 2003, La testualità in Bettetini Gianfranco, Cigada Sergio, Raynaud Savina, Rigotti Eddo (dirs), *Semiotica II*, Brescia, La Scuola, pp. 257-319.

Ropars-Wuilleimier Marie-Claire, 1998, L'œuvre au double : sur les paradoxes de l'adaptation in Gaudreault André et Groensteen Thierry (dirs), *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation (littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip)*, Québec, Colloque de Cerisy, Éditions Nota Bene et Centre national de la bande dessinée, et de l'image, pp.131-149.

Royce Terry, 2007, Intersemiotic complementarity : a framework for multimodal discourse analysis in Bowcher Wendy, Royce Terry (dirs), *New directions in the analysis of multimodal discourse*. Mahwah N-J, Erlbaum Associates Press.

Russell Bertrand, 1969, *Signification et vérité*, Paris, Flammarion.

Russell Bertrand, 1980, *Problèmes de philosophie*, Paris, Payot.

Ryngaert Jean-Pierre, 2010, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin.

Saussure Louis Ferdinand de, 2005 [1916], *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

Schaeffer Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.

Schnedecker Catherine, 1997, *Nom propre et chaînes de référence*, coll. « Recherches linguistiques », n° 21, CREM, Université de Lorraine.

- Searle John, 1975, *Indirect speech acts*, accès en ligne : http://www.cs.uu.nl/docs/vakken/musy/searle_indirect.pdf.
- Searle John, 1982 [1979], *Sens et expression*, Paris, Éditions de minuit.
- Siblot Paul, 1997, Nomination et production de sens : le praxème, in *Langages*, n°127, pp. 38-55.
- Siblot Paul, 1997, Présentation in *Langages*, n°127, pp. 3-8.
- Siblot Paul, 1998, Signifiante du praxème nominal, in *L'information grammaticale*, n°77, pp. 24-27.
- Siess Jürgen et Valency Gisèle, 2002, *La double adresse*, Paris, L'Harmattan.
- Strate Lance, 2004, A media ecology review in *Communication Research trend*, CSCC, Université de Santa Clara. Accès en ligne : http://cscclscu.edu/trends/v23/v23_2.pdf.
- Strauss Anselm et Corbin Juliet, 2004, *Les fondements de la recherche qualitative. Techniques et procédures de développement de la théorie enracinée*, Fribourg, Academic Presse Fribourg/Éditions Saint-Paul.
- Strawson Peter Frederick, 1950, *On referring*, in *Mind*, New Series, vol. 59, No.235, pp. 320-344.
- Todorov Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- Toussaint Maurice, 1983, *Contre l'arbitraire du signe*, préface de Michel Arrivé, Paris, Didier-Érudition.
- Toussaint Maurice, 1987, *Lettre au professeur Ilya Prigogine* in *Romanesque*, n°2, pp. 106-114.
- Toussaint Maurice, 1989, Un modèle neurosémantique pour l'enseignement et

l'apprentissage de la grammaire in *Études de linguistique appliquée*, n° 74, pp. 37-50.

Toussaint Maurice, 1997, Pour une neurosémantique épistémique in *Anuario de estudios filológicos*, n° 20, pp. 423-435.

Toussaint Maurice, 2004, Psychomécanique du langage et théorie des formes sémantiques, Séminaire « Formes symboliques », ENS Ulm, 19 octobre 2004. Accès en ligne : http://formes-symboliques.org/article.php3?id_article=78 .

Turner Mark, 1995, *The literary mind, the origins of thought and language*, New York-Oxford, Oxford University Press.

Tynianov Iouri, 1970, Des fondements du cinéma in *Les cahiers du cinéma*, n°220-221.

Ubersfeld, Anne, 1996a, *Lire le théâtre*, tome 1, Paris, Belin.

Ubersfeld, Anne, 1996b, *Lire le théâtre*, tome 2, Paris, Belin.

Urmson James Opie, 1952, Parentetical Verbs, in *Mind*, vol.61, No. 244, pp. 480-496.

Valette Mathieu, 2006, *Linguistiques énonciatives et cognitives françaises*, Paris, Honoré Champion.

Varela Francisco, 1996 [1988], *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Seuil.

Varela Francisco, Thompson Evan, Rosch Eleanor, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil.

Vérine Bertrand et Détrie Catherine (éds), 2011, *L'actualisation de l'intersubjectivité : de la langue au discours*, Limoges, Lambert-Lucas.

Vérine Bertrand, 1988, Un exemple d'actualisation textuelle en « idem » : « Walcourt » de Paul Verlaine, in *L'information grammaticale*, n°77, pp. 38-42.

Vernant Denis, 1997, *Du discours à l'action*, Paris, PUF.

Viprey Jean-Marie, 2015, *L'analyse textuelle des discours et son informatisation* in Adam Jean-Michel (dir), *Faire texte*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.

Vircondolet Alain, 2009, *La vera storia del Piccolo Principe*, Casale Monferrato, Piemme, trad. du français par Marco Zonetti.

Weber Max, 1992 [1904-1917], *Essai sur la théorie des sciences*, Paris, Pocket Agora.

Wolf Mark, 2012, *Building Imaginary Worlds : The Theory and History of Subcreation* ; New York and London, Routledge.

Dictionnaires philosophiques

Dictionnaire de philosophie, 2011, Baraquin Nöella, Baudart Anna, Dugué Jean, Lafitte Jacqueline, Ribes François, WilfertJoël (dirs.), Paris, Armand Colin.

Dictionnaire de philosophie, 2014, Zarader Jean-Pierre (dir.), Paris, Ellipses.

Dictionnaires des concepts philosophiques, 2006, Blay Michel (dir.), Paris, Larousse.

LA PRATIQUE DE L'ADAPTATION : APPROCHES SÉMIO-LINGUISTIQUE ET COGNITIVE

Résumé Ce travail interroge le rapport entre la parole et son contexte médiatique d'énonciation. À ces fins, nous avons choisi comme observable l'adaptation en vertu du fait que cette pratique comporte le passage du même contenu d'un média à un autre. Nous avons constitué un corpus contrastif formé du *Petit Prince* de Saint-Exupéry et de son adaptation théâtrale par Virgil Tanase, choisie parmi d'autres selon des critères de représentativité et pertinence par rapport à notre angle d'attaque linguistique. Afin de traiter ce corpus dans une perspective linguistique, nous avons convoqué des notions et des cadres théoriques issus de la théorie de l'énonciation, la pragmatique et la linguistique cognitive. Des notions sémio-narratologiques ont également été mises à contribution. L'analyse, divisée en trois parties, se focalise d'abord sur les propriétés sémiotiques (schéma actantiel et macroséquence) et linguistiques (point de vue et isotopie) communes au conte et à la mise en scène. Ces caractéristiques assurent l'équivalence entre adapté et adaptation. Ensuite, sont brièvement analysées les propriétés linguistiques qui permettent le passage du média livre au média théâtre (relation hyponymie/hyperonymie des noms communs et dialogues). Enfin, nous nous focalisons sur les marqueurs qui enregistrent le passage d'un média à un autre en termes de traitement cognitif du référent (déictiques, actes de nomination) de la part de l'instance de réception. Les résultats de cette analyse mettent en lumière l'influence du contexte médiatique sur l'acte d'énonciation selon un double cadre théorique : celui d'une perspective élargie de l'énonciation qui prend en compte l'inscription volontaire et autonome de l'allocutaire dans une situation d'énonciation et celui d'une approche symétrique et réaliste dans le traitement de la référence.

Mots-clés énonciation, pragmatique, cognition, référence, média, récit, adaptation théâtrale.

Abstract Our work enquires about the relation between enunciation and media. We chose the adaptation as a case study, since it is a semiotic practice that requires transferring the same content from one media to another. Hence, we built a contrastive corpus based on *Le Petit Prince* by Antoine de Saint-Exupéry and its theatrical adaptation by Virgil Tanase, which we consider to be the most representative for our linguistic approach. In order to adopt a linguistic perspective, we articulate notions and frameworks from the French theory of enunciation, pragmatics and cognitive linguistics. Notions from a narratology background are also contributive. The corpus analysis is organized in three main sections. The first one states the equivalence between the adapted story and its adaptation through some semiotic (actantial model and model of narrative sequence) and linguistic parameters (point of view and isotopy) shared by the book and the play. The second part briefly points out the features that enable the story to transfer from one media to another (dialogues, lexical choices). The third and final part focuses on verbal marks (deictic expressions, naming) that encode the media change (from the book to the play) and require the audience to perform some cognitive processing to properly understand the theatrical play. Results of this analysis show the influence of media context on enunciation while relating this kind of context to two linguistic frameworks : an extended enunciation theory, in which the addressee is actively taking part in the meaning production, and a reference theory based on a symmetric relationship between word and object in meaning production.

Keywords enunciation, pragmatics, cognition, reference theory, media, narratology, theatrical adaptation.