

T.C

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı

Fransız Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ANALYSE SEMIOTIQUE DE LA BANDE-DESSINEE DE
MARC-ANTOINE MATHIEU
LE DESSIN

Zeynep Deniz Taneri

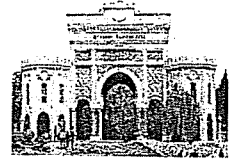
2501080700

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nedret Öztokat

İstanbul 2011



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz **FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM** Dalında ders dönemindeki Eğitim - Öğretim Programını başarı ile tamamlayan **2501080700** numaralı **ZEYNEP DENİZ TANERİ**'NİN hazırladığı "**ANALYSE SEMİOTIQUE DE LA BANDE-DESSINEE DE MARC-ANTOİNE MATHIEU LE DESSIN**" konulu **YÜKSEK LİSANS/ DOKTORA-TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI**, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca 28.07.2011 **PERŞEMBE** günü saat: 11.00' de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin**Kabulü**.....'ne* **OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF. DR. NEDRET ÖZTOKAT	Kabulü	
DOÇ. DR. ARZU KUNT	Kabulü	
DOÇ. DR. ESİN GÖREN	Kabulü	
DOÇ. DR. NUR NACAR LOGIE	Kabulü	
DOÇ.DR. ARSUN URAS YILMAZ	Kabulü	

ANALYSE SEMIOTIQUE DE LA BANDE-DESSINEE DE MARC-
ANTOINE MATHIEU LE DESSIN
ZEYNEP DENİZ TANERİ

ÖZ

Bu çalışmada Marc-Antoine Mathieu'nün *Le Dessin* (Resim) isimli çizgi romanını Algirdas Julien Greimas'ın geliştirdiği göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelemeye çalıştık.

Günümüzde “Dokuzuncu Sanat” olarak kabul edilen çizgi roman yazılı ve görsel bir metin türüdür. Bu yüzden, çalışmamızın ilk aşamasında Greimas göstergebilim yöntemi ışığında metnin yüzey yapısından hareketle derin yapısına ulaşmak ve metnin anlam evrenini ortaya koymak için öykünün yazılı metni üzerine odaklandık. Çözümlememizi öykünün baş kahramanı Emile'in yaşam evreleri üzerinde yoğunlaştırdık.

Çalışmanın ikinci aşamasında metnin görsel öğelerini temel alarak metnin yazılı ve görsel katmanları arasındaki ilişkiyi göstermeye çalıştık.

Bu çalışmada, kuramsal bilgiler doğrultusunda anlamın üretim sürecini saptamak amacıyla, metnin yazılı anlam evreni ile görsel anlam evreni arasındaki birlikteliği aydınlatmaya çalıştık.

ANALYSE SEMIOTIQUE DE LA BANDE-DESSINEE DE MARC-
ANTOINE MATHIEU LE DESSIN
ZEYNEP DENİZ TANERİ

SOMMAIRE

Dans cette étude, nous avons essayé d'analyser la bande-dessinée intitulée *Le Dessin* de Marc-Antoine Mathieu d'après la méthode sémiotique élaborée par Algirdas Julien Greimas.

La bande-dessinée considérée comme le neuvième art aujourd'hui est un texte écrit et visuel. Dans la première partie de notre travail, nous avons étudié le texte écrit du récit à la lumière de la méthode sémiotique de Greimas afin d'accéder à la structure profonde à partir de la structure de surface et de révéler l'univers sémantique du récit. Nous avons centré notre analyse sur les parcours d'Emile, le héros du récit.

Dans la deuxième partie de notre travail, en nous basant sur les éléments visuels, nous avons visé à montrer la corrélation entre les composantes écrites et visuelles du récit.

Dans cette étude, selon la théorie sémiotique nous avons essayé d'éclairer la concomitance entre l'univers sémantique écrit et l'univers sémantique visuel du texte pour décrire le processus de la production de la signification de ce récit.

ANALYSE SEMIOTIQUE DE LA BANDE-DESSINEE DE MARC-
ANTOINE MATHIEU LE DESSIN
ZEYNEP DENİZ TANERİ

ABSTRACT

In this study, we tried to analyse the comic book *Le Dessin* by Marc-Antoine Mathieu in the methodological framework of Algirdas Julien Greimas's semiotic analysis.

The comic book, regarded as the ninth art of today, is a written and visual text type. Therefore, in the first part of the study, in the light of Greimas's semiotic method we concentrated on the written part of the text in order to reach its deep structure through its surface structure and to reveal the semantic universe of the text. We focused our analysis on the life stages of Emile, the main character of the story.

In the second part of the study, we aimed to indicate the relation between the written and the visual part of the story, taking as base the visual elements of the text.

In this study, in line with the theoretical semiotic knowledge, we tried to enlighten the process of production of the signification in the story presented by the association of the written and the visual semantic universes of the text.

AVANT-PROPOS

Dans ce travail, nous nous sommes proposés d'analyser la bande-dessinée *Le Dessin* de Marc-Antoine Mathieu publiée en 2001 selon le modèle d'analyse sémiotique discursive/narrative et d'observer la composante visuelle du récit dans ses grandes lignes.

Notre méthode d'analyse se réfère principalement au modèle d'Algirdas Julien Greimas tout en reprenant les travaux de Joseph Courtés et de Nicole Everaert-Desmedt qui sont fidèles à la méthode greimassienne.

Notre observation sur la composante visuelle du *Dessin* recourt aux théories de certains théoriciens de la bande-dessinée comme Thierry Groensteen et Benoît Peeters.

Dans cette analyse, nous nous sommes proposés d'analyser le parcours du héros de notre récit, Emile, en nous appuyant sur le modèle de la sémiotique narrative et discursive. Au niveau de l'observation des images du récit, nous avons voulu mettre en lumière les supports visuels qui concrétisent l'intrigue du récit.

En partant des acquis de la sémiotique greimassienne et des théories techniques sur la bande-dessinée, nous voulons ainsi reconstituer le parcours génératif de la signification du texte qui résulte de l'association du contenu et de l'image du récit.

Cette étude a pour but d'offrir une lecture pertinente et cohérente du *Dessin* de Marc-Antoine Mathieu.

TABLES DE MATIERES

ÖZ	iii
SOMMAIRE	iv
ABSTRACT	v
AVANT-PROPOS	vi
TABLES DE MATIERES	vii
LISTE DES SCHEMAS	x
LISTE DES ABREVIATIONS	xii
Introduction	1
1. Approche méthodologique.....	9
1.1. Les fondements de la théorie sémiotique greimassienne	9
1.2. Méthodes de l'analyse du texte	12
1.2.1. La structure de surface	13
1.2.1.1. Le niveau narratif	13
1.2.1.2. Le niveau discursif	17
1.2.2. La structure profonde	19
2. Analyse du <i>Dessin</i>	23
2. 1. Séquence 1: “ Le Dessin”	26
2.1.1. Segment1	26
2.1.2. Segment 2.....	32

2.1.3. Segment 3	36
2.1.4. Segment 4	38
2. 2. Séquence 2: “ Le Destin”	44
2. 2. 1. Segment 1.....	45
2. 2. 2. Segment 2	53
2. 2. 3. Segment 3	55
2. 2. 4. Segment 4.....	57
2. 3. Séquence 3: “ Le Dessin”	58
2. 3. 1. Segment 1.....	60
2. 3. 2. Segment 2.....	66
2. 3. 3. Segment 3.....	71
3. Observations sur la composante visuelle du <i>Dessin</i>	77
3.1. Remarques préliminaires	77
3.2. <i>Le Dessin</i> comme bande-dessinée	78
3.3. La couverture de l’album	80
3.4. La couverture de la séquence 1: “ Le Dessin”.....	81
3.5. Séquence 1: “ Le Dessin”	82
3.6. La couverture de la séquence 2: “ Le Destin”	84
3.7. Séquence 2: “ Le Destin”	85
3.8. La couverture de la séquence 3: “ Le Dessin”	87
3.9. Séquence 3: “ Le Dessin”	88
Conclusion.....	91

BIBLIOGRAPHIE	94
ANNEXE	96

LISTE DES SCHEMAS

Schéma 1	10
Schéma 2	15
Schéma 3	20
Schéma 4	29
Schéma 5	30
Schéma 6	32
Schéma 7	35
Schéma 8	36
Schéma 9	37
Schéma 10	39
Schéma 11.....	39
Schéma 12	41
Schéma 13.....	43
Schéma 14.....	45
Schéma 15.....	47
Schéma 16.....	47
Schéma 17.....	48
Schéma 18.....	49
Schéma 19.....	49
Schéma 20.....	50
Schéma 21.....	50
Schéma 22.....	52
Schéma 23.....	54
Schéma 24.....	55
Schéma 25.....	56

Schéma 26.....	57
Schéma 27.....	58
Schéma 28.....	67
Schéma 29.....	67
Schéma 30.....	68
Schéma 31.....	69
Schéma 32.....	70
Schéma 33.....	70
Schéma 34.....	73
Schéma 35.....	74
Schéma 36.....	75
Schéma 37.....	75
Schéma 38.....	76

LISTE DES ABREVIATIONS

Cf.	Voir, conférer
Et. alii	Ouvrage a plusieurs auteurs
F	Relation-Fonction
Ibid	Le même endroit
Op. cit.	Conférer la note précédente, oeuvre citée
O	Objet
Om	Objet modal
PN	Programme narratif
PN principal	Programme narratif principal
PN d'usage	Programme narratif d'usage
p.	Page
pp.	Pages
SQ	Séquence
S	Sujet
\cap	Conjonction
U	Disjonction
vs	Versus

Introduction

Cette analyse propose une étude sur le discours écrit et visuel d'une bande dessinée. Elle a pour objet de faire la lecture sémiotique de ce récit constitué du texte et de l'image.

Nous avons essayé d'appliquer la méthode greimassienne et de centrer notre étude sur l'observation du texte en prenant en considération l'image. Dans notre corpus, le parcours de la signification s'opère par la concomitance du texte et de l'image. Il a fallu donc essayer de le décomposer afin d'analyser l'organisation de la signification construite sur les rapports visuels et écrits.

Notre objet de recherche est la bande-dessinée en noir-blanc qui s'intitule *Le Dessin*. Elle est écrite et dessinée par l'artiste français Marc-Antoine Mathieu. Elle est publiée en 2001. Elle comprend trois chapitres: "Le Dessin", "Le Destin", "Le Dessin" et se forme de quarante-quatre pages correspondant à quarante-quatre planches.

Avant d'analyser l'ouvrage de Marc-Antoine Mathieu, nous avons essayé de présenter notre approche méthodologique. Notre approche méthodologique se forme de trois démarches qui sont les analyses du niveau narratif, du niveau discursif et du niveau profond.

Après avoir présenté notre méthode, nous avons présenté la segmentation du récit et nous avons centré notre travail sur l'analyse du récit de la bande-dessinée: *Le Dessin* qui se compose de trois chapitres. Nous avons traité chaque chapitre comme une séquence et nous avons analysé ces trois séquences en les segmentant à leur tour.

Nous avons également procédé à une lecture visuelle pour mettre en valeur le réseau de la signification construit sur la corrélation du texte et de l'image afin d'observer les rapports entre les éléments visuels qui concrétisent le contenu du récit.

La bande-dessinée qui est considérée comme un genre sous-estimé pour longtemps, est un texte bâtard composé de deux éléments, à savoir l'image et le texte. Aujourd'hui elle est prise en considération comme un phénomène global en

touchant toutes sortes de public -des enfants aux adultes- et en comportant un vaste éventail de thèmes qui va de l'aventure jusqu'à l'humour. Actuellement nous la considérons comme le " neuvième art" à la croisée de la littérature, de l'art graphique et de l'art cinématographique.

Quoique ses racines s'étendent jusqu'à l'époque médiévale, la bande-dessinée naît à la première moitié du dix-neuvième siècle sous la plume du dessinateur genevois Rodolphe Töpffer en 1833. Les oeuvres précurseurs de Rodolphe Töpffer sont les sept albums de la bande-dessinée. Il décrit dans chaque volume de ces albums, les aventures comiques d'un personnage fictif. L'ouvrage de R. Töpffer est suivi par d'autres travaux novateurs, comme ceux de Georges Colomb dit Christophe (1856-1945). Son ouvrage *Le petit Français illustré* publié aux éditions d'Armand Colin, relate les aventures de ses personnages.

Les deux hebdomadaires belges, *Spirou* (1938) de Robert Velter dit Rob-Vel et *Tintin* (1946) de Georges Rémi dit Hergé sont considérés comme les meilleurs journaux de la bande-dessinée européenne des années cinquante et soixante. Le premier présente un style humoristique et fantastique. Le second est un modèle de l'aventure dramatique qui se définit comme un tournant décisif pour la bande-dessinée européenne, l'une des oeuvres classiques et mythiques du vingtième siècle.

Après avoir témoigné de l'essor et du succès de la bande-dessinée américaine et franco-belge, la bande-dessinée française connaît ses heures de gloire vers la fin des années soixante. L'hebdomaire intitulé *Pilote* en tenant compte du modèle belge, crée une rupture dans l'histoire de la presse illustrée. La bande-dessinée franco-belge *Lucky Luke* dessinée par Maurice De Bevere dit Morris et *Astérix* la bande-dessinée française écrite par René Goscinny, dessinée par Albert Uderzo prennent place dans le premier numéro de *Pilote*. Dans les années 1968 et 1972, la bande-dessinée française parvient à un grand succès en s'adressant aux adultes.

Dans les années soixante et soixante-dix, la bande-dessinée commence à se définir comme un genre apprécié qui aborde les sujets sociaux et politiques par rapport à son cadre restreint de la période antérieure. Dans les années soixante-dix, les mensuels ou trimestriels de la bande-dessinée pour les adultes apparaissent, cette

“nouvelle presse” permet toutes les expériences. Ces mensuels ou revues sont; *Charlie*, *L’Echo des savanes* et *Métal Hurlant*.

A la fin des années soixante-dix, la bande-dessinée se distingue comme un produit de la librairie plus qu’un produit de la presse. Dans les années quatre-vingt, les genres les plus à la mode sont l’humour, le fantastique et la science-fiction. D’autre part, la bande-dessinée historique et autobiographique sont en vogue à cette heure-là.

Dans les années quatre-vingt dix, la bande-dessinée japonaise *Manga*, inconnue et ignorée pour longtemps dans le monde occidental marque son époque. Découvert d’abord par les lecteurs américains puis par les européens, les mangas possèdent une tradition plus différente par rapport à celle de franco-belge ou celle d’américaine. La narration et les thèmes préférés, le style, la mise en couleur et la mise en page, tous se manifestent dans une façon plus originale.

D’autre part, dans ces années, les dessinateurs sont avertis des possibilités et de la potentialité de l’exploration du langage. De cette façon, en s’appuyant sur le modèle de l’Oulipo en littérature, ils créent en 1992 le mouvement “Oubapo” consacré à la bande-dessinée. La technique du pliage et de la réversibilité sont certains enjeux de ce mouvement: “En jouant avec les codes de la bande-dessinée, les dessinateurs multiplient les trouvailles drôles ou étranges, et produisent quelquefois des oeuvres très sophistiquées”.¹

A présent, il s’agit d’une imagination sans limite et d’une libération dans tous les domaines et dans tous les thèmes (innombrables), dans toutes les techniques de la mise en couleur, en pages et dans tous les jeux du langage. D’ailleurs, il est possible de voir qu’il existe un lien réciproque entre le cinéma et la bande-dessinée puisque la bande-dessinée est une grande source d’inspiration dont le secteur du cinéma et celui du dessin animé se nourrissent. Les icônes héroïques ou bien les symboles cultes d’aujourd’hui -de Superman jusqu’à Lucky Luke- lui doivent leur réputation. En

¹ Thierry Groensteen, *La bande-dessinée*, Toulouse, Les essentiels de Milan, 1996, p.37.

bref, nous pouvons dire que la bande-dessinée est un phénomène de la culture populaire et de la vie quotidienne de notre temps.

Pour comprendre l'univers de la bande-dessinée et pour établir un rapport entre notre objet de l'étude et le genre de la bande-dessinée, nous nous proposons de jeter un coup d'oeil sur la vie du créateur de cette oeuvre. Marc- Antoine Mathieu est le dessinateur et le scénariste de cet ouvrage intitulé *Le Dessin*. Né en 1959, il a habité près d'Anger, il a étudié dans une école des Beaux-Arts et puis il a travaillé dans une agence de graphistes-scénographes. En 1987, il a créé *Paris-Mâcon* chez Futuropolis (collection X), cet album se caractérise par sa maîtrise du noir et blanc. En 1990, avec *L'Origine*, publié aux éditions Delcourt, il a apparu non seulement comme un graphiste mais aussi comme un maître du conte. Dans cette album, nous voyons que Marc-Antoine Mathieu s'inspire du style surréaliste de Franz Kafka et de Jorge Luis Borges. Cet album parvient à un grand succès en recevant l'Alph-Art Coup de Cœur à Angoulême en 1991. Plus tard quatre tomes complètent la série : *La Qu...*, *le Processus* (Meilleur scénario à Angoulême 1994), *Le Début de la fin* et *La 2,333ème Dimension*. En 2001, *Le Dessin* est publié aux éditions Delcourt. En 2002, au Festival de Sierre, Marc-Antoine Mathieu a reçu le Prix du Meilleur Album pour *Le Dessin*. L'artiste continue à produire des bande-dessinées destinées à un vaste public: citons entre autres, *Les Sous-sols du Révolu: Extraits du journal d'un expert* 2006, *La voiture symétrique* 2007, *Dieu en personne* 2009.

Le texte de la bande-dessinée est un texte bidimensionnel qui unit ce qui est lisible et ce qui est visible, elle comporte à la fois un texte verbal et non verbal. Elle doit réunir les trois critères pour conserver sa présence: “ (...) la séquentialité, le rapport texte-image et la <<reproductibilité technique>>”.² C'est la concomitance de l'image et du texte qui produit le sens sur les plans du contenu et de l'expression de la forme. Selon Thierry Groensteen Rodolphe Töpffer est le précurseur de la bande-dessinée; et d'après ce dernier: “Les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble

² Benoît Peeters, **La bande-dessinée**, France, Dominos Flammarion, 1993, p.34.

forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose (...)"³.

Il est possible de dire que le texte de la bande-dessinée fait l'objet de la sémiotique visuelle comme de la sémiotique discursive. D'ailleurs, la bande-dessinée est un objet sémiotique qui est formé de manière syncrétique, étant en relation avec l'ensemble de l'image et du texte. Au plan de l'interprétation sémantique, la bande-dessinée peut se lire et être analysée en suivant les acquis de la sémiotique discursive et de la sémiotique visuelle, et aussi en adoptant les acquis de ces deux branches de la sémiotique d'une manière compatible. Cela dépend du type de la bande-dessinée puisqu'il existe deux sortes de la bande-dessinée: "la bande-dessinée verbale et la bande-dessinée non-verbale autrement dit, la bande-dessinée muette", et aussi du choix de l'observateur.

Dans une bande-dessinée verbale ce qui est lisible est interprétable dans la forme du contenu, alors que ce qui est visible est interprétable dans la forme de l'expression. Il s'agit d'une correspondance entre la forme du contenu et la forme de l'expression, ce qui produit la signification de cet objet sémiotique.

Dans une bande-dessinée non-verbale, ce qui est visible est interprétable dans la forme de l'expression aussi que dans la forme du contenu. Toutes les composantes de la forme de l'expression telles que les couleurs, les lignes, les figures, l'utilisation des plans, des angles, des mouvements et la mise en page des vignettes, servent à la formation de l'organisation du sens dans la forme du contenu. Dans un tel cas, il est possible de dire que la forme de l'expression correspondant du signifiant, est le support de la forme du contenu correspondant du signifié dans cet objet sémiotique.

En tant que texte, la bande-dessinée, se forme d'un système de la représentation qui est construit sur la corrélation des rapports entre la forme du

³ Groensteen, *op.cit.*, p.5.

contenu (signifié) et la forme de l'expression (signifiant) dont le résultat est la "sémiosis" autrement dit, la production de la signification.

La sémiotique visuelle est une branche de la sémiotique dont les principes et la méthodologie permettent d'analyser la bande-dessinée comme un objet sémiotique. Le but de la sémiotique visuelle est de découvrir " (...) de manière démonstrative les règles ou même les lois organiques qui sous-tendent les unités de ces plans de l'expression et les schématismes de leurs enchaînements."⁴ dans un objet non verbal, à savoir un objet visuel et ou plastique. L'existence d'un objet visuel suscite un jeu de couleurs, de traces et de formes dans un cadre spatial limité qui sont tous disponibles pour être analysés.

Nous pouvons dire que la sémiotique visuelle met en relief l'étude du signifiant plastique d'un objet visuel. Comme la sémiotique discursive a pour tâche d'analyser l'organisation de la signification sur le plan du contenu autrement dit, dans la forme du contenu, la sémiotique visuelle tente de mettre en évidence l'organisation de la signification dans la forme de l'expression et parfois dans la forme du contenu. A partir des années soixante-dix, l'idée de la possibilité de travailler sur les modes d'expression visuelle non-verbale, devient populaire parmi les sémioticiens. De cette manière, Algirdas Julien Greimas fait amorcer les premiers travaux de la sémiotique visuelle et il fonde le premier <<atelier de la sémiotique visuelle>> en 1970.

La sémiotique visuelle a deux phases charnières dans son histoire, la première a lieu à partir des années soixante et dure jusqu'au milieu des années quatre-vingt. La seconde apparaît à la fin des années quatre-vingt et influence les recherches plus récentes, plus actuelles d'aujourd'hui. Selon Marie Carani, les origines de la sémiotique visuelle se trouvent dans l'icono-sémiologie de l'image de Roland Barthes et de Louis Marin qui " (...) reconnaissent dans le langage verbal l'interprétant général de tous les signes visuels, soit le code par excellence de ses

⁴ Anne Hénault, Anne Beyaert, **Ateliers de sémiotique visuelle**, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p.3.

opérations d'intercommunication texte/image, c'est-à-dire dans la désignation du lisible pour déterminer le sens propre du visible".⁵

Anne Hénault et Anne Beyaert indiquent que Greimas propose la théorie de la formation de la signification d'après certains critères qui est prise en considération par les chercheurs de la sémiotique visuelle par rapport aux réflexions de Barthes et de Marin. Selon cette théorie la signification s'organise en fonction de trois systèmes de relations: Ce sont les " (...) 1/ relations structurantes du plan du contenu (organisation narrative, catégorisation sémantique, organisation discursive, etc.); 2/ relations structurantes du plan de l'expression (catégorisation plastique et jeux syntagmatiques des enchaînements d'unités ainsi créées) 3/ mise en relation spécifique des deux ensembles de relations ci-dessus et donc réalisation de la sémosis. (...) " ⁶

Dans les années suivantes, les études sur l'image se diversifient et se développent d'après une nouvelle démarche dans le champ visuel. Cette nouvelle démarche fondée sur une méthode structuraliste d'analyse et d'interprétation des oeuvres, admet la distinction principale entre le plan du contenu iconique et le plan d'expression plastique. Nous pouvons citer René Lindekens, Roger Odin, et Jean-Marie Floch, Félix Thürlemann et le Groupe Mu qui ont donné des oeuvres dans une méthodologie moderne.

D'après Marie Carani, Lindekens travaille sur "(...) l'organisation hjelmslévienne des unités langagières visuelles en messages par assemblages et combinaisons proto-linguistiques"⁷ dans les objets visuels. Odin centre son enseignement sur la présence des isotopies dans les images qui consistent à saisir les taches colorées comme isotopes. Quant aux ouvrages de Thürlemann et de Floch, l'ensemble entre les oppositions du plan de l'expression et celles du plan du contenu est traité. Marie Carani cite que les recherches visuelles du Groupe Mu se réfèrent aux

⁵ Marie Carani, "**Bilan des sémiotiques visuelles contemporaines: La sémiotique visuelle, hier et aujourd'hui: un état des lieux**", (En ligne) <http://www.visio.hst.ulaval.ca/bilan.htm>, Le 16 Juin 2011.

⁶ Hénault, Beyaert, *op.cit.*, p.5.

⁷ Marie Carani, "**Bilan des sémiotiques visuelles contemporaines: La sémiotique visuelle, hier et aujourd'hui: un état des lieux**", (En ligne) <http://www.visio.hst.ulaval.ca/bilan.htm>, Le 16 Juin 2011.

principes de la rhétorique générale qui ont pour objectif de montrer “ (...) l’existence de lois ou de règles de la signification et de la communication”.⁸ En d’autres termes le groupe met en évidence une nouvelle rhétorique de l’image dépendant d’une théorie du signe visuel.

La fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix correspondent à la deuxième phase charnière dans l’histoire de la sémiotique visuelle. Pendant ces années, nous constatons l’accroissement des écoles pluridisciplinaires dans le domaine de la sémiotique visuelle. Les écoles contribuent à la maturation des travaux dans le domaine de la sémiotique visuelle.

Dernièrement, nous pouvons dire que la bande-dessinée est un type de texte écrit et visuel susceptible d’être analysé selon deux approches: l’approche de la sémiotique discursive qui analyse les relations entre le niveau narratif, le niveau discursif et le niveau profond et l’approche de l’observation visuelle qui analyse la composante visuelle du récit.

⁸ **Ibid.**

1. Approche méthodologique

1.1. Les fondements de la théorie sémiotique greimassienne

Au XXème siècle, l'approche structuraliste qui a pour objet de mettre en évidence le système d'un ensemble signifiant sur lequel se fonde l'objectivité de la recherche, trouve son écho dans toutes les sciences humaines.

La sémiotique, discipline des sciences humaines dont les principes fondamentaux sont la pertinence, la cohérence et l'objectivité est issue de cette théorie structuraliste. Autrement dit, la sémiotique prend modèle sur les postulats de la théorie structuraliste à l'égard de la délimitation de l'objet de l'étude et de la précision de la démarche de l'analyse. Dans son entretien avec Frédéric Nef, Algirdas Julien Greimas met l'accent sur l'importance de l'approche structuraliste sur la sémiotique de cette façon: "La structure, si nous la définissons comme un réseau de relations sous-jacent à la manifestation, devient le lieu unique où peut se situer la réflexion sur les conditions de l'émergence de la signification, mais aussi en même temps, le dispositif permettant de saisir les objets sémiotiques"⁹.

Le grand linguiste Ferdinand de Saussure jette les bases de la théorie sémiotique en définissant la langue comme " (...) un système de signes exprimant des idées (...)"¹⁰ Dans son étude sur la nature du signe linguistique, il édifie la théorie du signe ayant deux faces indissociables, le signifiant et le signifié. Le signifiant correspond à "l' << image acoustique >> d'un mot, c'est-à-dire l'ensemble des sons, la chaîne des phonèmes qui le constitue (...). Le signifié correspond alors au << concept >> en gros à l' << idée >> qui est véhiculée par les sons (...)"¹¹

Fidèle à l'héritage du signe linguistique saussurien, Louis Hjelmslev va encore plus loin dans l'opposition du signifié et du signifiant.

⁹ Frédéric Nef, "Entretien avec Greimas": **Structures élémentaires de la signification**, Bruxelles, Complexe, 1976, pp.18-19

¹⁰ Ferdinand de Saussure, **Cours de linguistique générale**, Paris, Editions Payot & Rivages, 1995, p.33.

¹¹ Joseph Courtés, **Analyse sémiotique du discours**, Paris, Hachette, 1991, p.18.

Premièrement, il représente “ (...) le signe comme le résultat de la sémiotique s’effectuant lors de l’acte de langage (...)”.¹² Deuxièmement, en restant tributaire de la formule saussurienne, il développe la disjonction entre deux plans du signe, à savoir l’expression et le contenu. Dans ce cadre, il propose le terme “contenu” pour le signifié et “ expression”, pour le signifiant. Le contenu et l’expression, sont donc les deux plans dont chacun est composé d’un plan binaire sous-jacent qui s’articule en substance et en forme.

Anne Hénault schématise l’hypothèse hjelmslévienne de la manière suivante¹³:

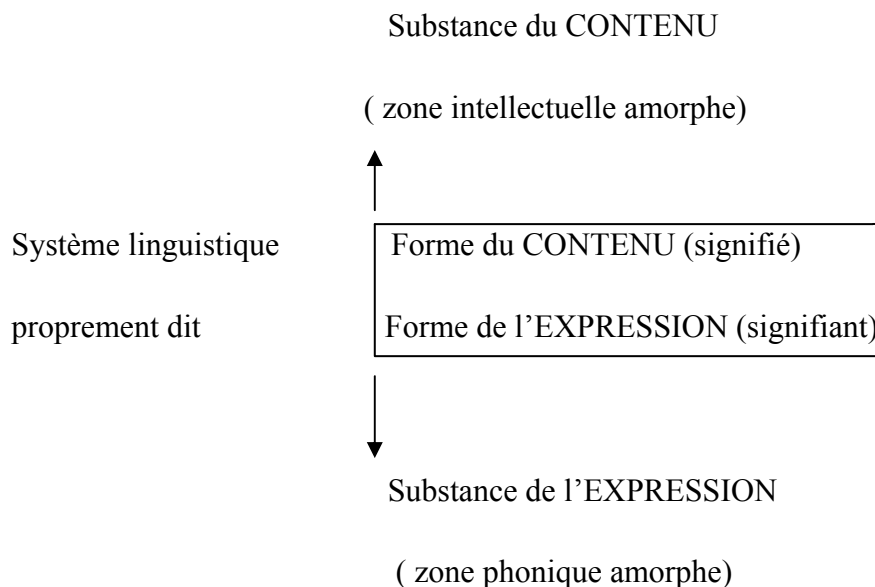


Schéma 1

La substance du contenu peut être saisie comme “ (...) un continuum amorphe de <<signification>>” et la substance de l’expression comme “ (...) un continuum acoustico-physiologique ou visuel (...)”¹⁴.

¹² A. J. Greimas, J. Courtés, **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette, 1979, p.350.

¹³ Anne Hénault, **Les enjeux de la sémiotique**, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p.28.

¹⁴ Courtés, **op.cit.**, p.22.

D'autre part, tandis que la forme du contenu est la concrétisation de la substance du contenu, la forme de l'expression est la manifestation de la substance de l'expression. Hjelmslev précise la nature du signe comme étant la réunion de la forme de l'expression et de la forme du contenu. A ce point, notons que la sémiotique ne s'intéresse guère à l'analyse des substances du contenu ou de l'expression puisqu'elles ne sont que le substitut d'un univers amorphe intellectuel ou acoustico-visuel. D'après la théorie sémiotique, toute la signification d'un objet sémiotique se situe sur le rapport entre la forme du contenu et la forme de l'expression. Le sémioticien Joseph Courtés exprime que: "La sémiotique a, entre autres, comme postulat de base, dans sa démarche, le principe selon lequel le sens n'est accessible qu'à travers des différences –tant au plan de l'expression qu'à celui du contenu- lesquelles ne sont perceptibles d'ailleurs comme telles que sur un fond de ressemblance (...)"¹⁵

L'enjeu primordial de la sémiotique est de révéler le parcours de la signification dans un objet sémiotique. Courtés la décrit de la façon suivante: "L'un des buts affichés de la sémiotique (...) est de rendre compte du jeu du *sens* ou de la *signification* face à *l'objet sémiotique* qui lui est proposé (...)"¹⁶. Contrairement au concept du sens qui est traité comme indéfinissable, la signification est le concept essentiel selon lequel toute la théorie sémiotique s'organise. A.J. Greimas l'exprime ainsi: "Le monde humain nous paraît se définir essentiellement comme le monde de la signification. Le monde ne peut être dit <<humain>> que dans la mesure où il signifie quelque chose".¹⁷

Tout l'enjeu de la sémiotique consiste à interpréter le parcours génératif de la signification élémentaire dans un objet sémiotique. D'autre part, la signification qui est définie comme "le sens articulé", peut être conçue "soit comme <<production du sens>> soit comme <<sens produit>>"¹⁸ dans la théorie sémiotique.

¹⁵ Joseph Courtés, **La sémiotique du langage**, Armand Colin, 2007, p.55.

¹⁶ **Ibid.**, p.8.

¹⁷ Algirdas Julien Greimas, **Sémantique structurale: recherche de méthode**, Paris, Librairie Larousse, 1966, p.5.

¹⁸ Greimas, Courtés, **op.cit.**, p.352.

La démarche de la sémiotique suppose qu'il existe d'abord le continu, et l'analyse sémiotique a pour objet de décomposer le continu en unités discrètes, cela permet de révéler un certain nombre de relations entre elles. En bref la démarche de la sémiotique nécessite “ (...) l'existence d'un univers du discret (...) sur lequel elle se propose de travailler”.¹⁹ Cet univers discret est appréhendé comme le discontinu servant à l'articulation du continu en unités discrètes qui permettent de constituer les classes invariantes. A ce point, nous pouvons présumer que tout enjeu de la sémiotique concerne la révélation de la signification élémentaire du plan du discontinu.

A partir des théories du signe et de la signification, A.J. Greimas élabore donc la méthodologie sémiotique pour analyser des structures narratives des récits afin de les examiner et de montrer leur organisation signifiante.

1.2. Méthodes de l'analyse du texte

Pour illustrer la démarche méthodologique de la sémiotique greimassienne, il faut présenter la structure de surface et la structure profonde qui sont deux structures subordonnées. L'analyse sémiotique d'un texte se réalise à partir de l'analyse de ces deux structures. La structure de surface se compose de deux niveaux sous-jacents: le niveau narratif et le niveau discursif qui sont des niveaux concrets. En sémiotique, les termes “surface” et “profondeur” sont employés “ (...) dans leur sens relatif pour désigner simplement le degré d'avancement du parcours génératif qui va des structures élémentaires de la signification à la production de l'énoncé-discours”.²⁰

¹⁹ Courtés, **La sémiotique du langage**, p.54.

²⁰ Greimas, Courtés, **op.cit.**, p.372.

1.2.1. La structure de surface

La structure de surface comporte deux niveaux – le niveau narratif et le niveau discursif- dont les rapports entretenus entre eux, constituent la signification élémentaire du texte. La structure de surface ne se caractérise que “ (...) par rapport à la structure profonde, et une phrase de surface est la forme qui résulte d’une transformation - ou d’une suite de transformations- opérée sur son organisation profonde”.²¹

1-) Le niveau narratif se définit par les structures narratives telles que, le schéma actantiel, la syntaxe narrative ou autrement dit, le schéma narratif et aussi par les encadrements des programmes narratifs.

2-) Le niveau discursif se compose de deux sous-niveaux: niveau figuratif et niveau thématique qui construisent le plan sémantique du récit.

1.2.1.1 Le niveau narratif

Afin d’élucider l’approche qui oriente notre étude, examinons dans un premier temps la définition du récit et sa relation avec le niveau narratif.

Le récit se présente comme le déroulement d’une histoire dans un cadre spatio-temporel qui implique une transformation entre l’état initial et l’état final. Cette transformation se développe selon une chaîne linéaire et encadre le parcours narratif qui est composé de la manifestation de la signification dans le récit. Joseph Courtés reformule la définition du récit de la manière suivante, “ (...) *comme transformation située entre deux états successifs/réversifs et différents* est fondée sur une opposition toute proche de celle qui a été notre point de départ (permanence/changement) à savoir *statisme vs dynamisme*”.²²

²¹ **Ibid.**

²² Courtés, **Analyse sémiotique du discours**, p.72.

Pour la réalisation de cette transformation, il suppose, d'une part, un faire qui a lieu entre l'état initial et l'état final, et d'autre part, un système d'actants.

Nous trouvons l'origine du terme "actant" dans les réflexions de Vladimir Propp dans son analyse des contes folkloriques russes. Il y souligne que "ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions ou leurs fonctions. On peut en conclure que le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents".²³ De cette façon, Propp élabore le terme de "fonction" qu'il décrit comme "(...) l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue".²⁴ Par conséquent, il examine trente-et-une fonctions qui s'arrangent d'après les "sphère d'actions".

En partant de ces travaux, A.J. Greimas, réduit le nombre de ces fonctions à six, il remplace le terme "fonction" par le terme "actant" et construit le modèle actantiel: "(...) un modèle des <<sphères d'actions>> plus général que celui de V. Propp, applicable à d'autres univers que celui des contes populaires".²⁵

Les actants du modèle greimassien sont le destinataire, le destinataire, le sujet, l'objet, l'adjuvant et l'opposant. Le sujet éprouve le manque d'un objet, le destinataire transmet un contrat au destinataire de façon que le sujet puisse obtenir l'objet qui lui manque.

A la suite de l'établissement du contrat, le sujet se met en quête dans le but d'acquérir son objet. L'adjuvant collabore avec le sujet alors que l'opposant essaye d'empêcher la réalisation de la quête du sujet.

Le modèle actantiel greimassien se schématise de la façon suivante:

²³ Vladimir Propp, **Morphologie du conte**, Paris, Le Seuil, 1970, p.29.

²⁴ **Ibid.**, p.31.

²⁵ Nicole Everaert-Desmedt, **Sémiotique du récit**, Bruxelles, DeBoeck- Wesmael, 1988, p.27.

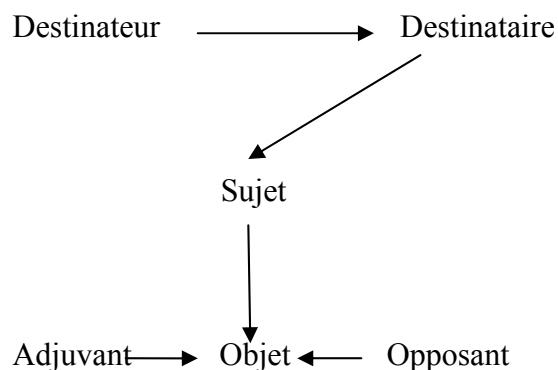


Schéma 2

Il s'agit de trois axes de relations présentés par le rapport que les actants entretiennent entre eux.

L'axe du désir: il se définit selon la relation entre le sujet et l'objet. Au début du récit, en d'autres termes à l'état initial, le sujet peut être en relation de disjonction avec l'objet: (SUO), et à la fin du récit, à l'état final, le sujet peut être en relation de conjonction avec l'objet: (S∩O). Parallèlement, il faut prévoir que ce cas peut être complètement contraire: la relation de conjonction à l'état initial et la relation de disjonction à l'état final. Cela signifie au moins que l'axe du désir est marqué par le processus de l'acquisition ou de la perte de l'objet de valeur.

L'axe de la communication: il comporte le rapport entre le destinateur et le destinataire. Les rôles du destinateur et du destinataire se distinguent l'un par rapport à l'autre. “ (...) le destinateur communique un objet au destinataire, et ce dernier le reçoit”²⁶.

Sur le plan cognitif, le destinateur peut apparaître comme le sujet manipulateur, car il passe les modalités - /vouloir/, /devoir/, /savoir/, /pouvoir/- au sujet. De cette manière, le sujet peut se mettre en quête.

²⁶ **Ibid.**, p.35.

L'axe du pouvoir: il se situe sur la relation entre l'adjuvant et l'opposant. L'adjuvant et l'opposant sont les actants "(...) qui font partie de la sphère du sujet et peuvent être ramenés à l'axe du désir".²⁷

On voit donc la narration du récit se déroule selon le passage entre les états et les transformations caractérisant le programme narratif du sujet.

Comme nous avons précisé précédemment, nous entendons par programme narratif, l'enchaînement des transformations successives entre l'état initial où le sujet est disjoint (ou conjoint) de l'objet et à l'état final où le sujet est conjoint (ou disjoint) de l'objet. Autrement dit, le programme narratif est le processus qui se passe entre l'acquisition ou la perte de l'objet. Indiquons maintenant que dans le cadre de la syntaxe narrative, le programme narratif est constitué de quatre phases:

1-) Manipulation 2-) Compétence 3-) Performance 4-) Sanction

Commençons par l'étude de la performance qui est considérée comme "le faire du sujet".

1-) La performance: nous appelons "la performance" ou "le faire du sujet", l'action d'un sujet doté de qualités nécessaires qui se met en quête pour acquérir un objet. Nicole Everaert-Desmedt définit le concept de la performance de cette manière: "Un récit consiste à ce qu'un sujet agisse pour être conjoint avec un objet (ou pour en être disjoint). Cette action narrative est la performance ou le <<faire>> du sujet".²⁸ Cela signifie que la performance présuppose l'accomplissement de la phase de la compétence pour que le sujet doté des modalités, passe de l'état disjonctif à l'état conjonctif.

2-) La compétence: elle est la phase antérieure à la performance où le sujet acquiert certaines qualités essentielles. La compétence est définie par J. Courtés de cette façon, "La compétence modale, elle, est de nature proprement syntaxique: elle

²⁷ **Ibid.**, p.43.

²⁸ **Ibid.**, p.48.

est celle qui rend possible le passage de la virtualisation à la réalisation du PN et qui peut être décrite comme une organisation hiérarchique de modalités ...”²⁹

Les modalités du /vouloir/, du /devoir/ sont traitées comme les modalités virtualisantes comportant une valeur implicite par rapport aux modalités du /savoir/ et du /pouvoir/ qui sont considérées comme les modalités actualisantes.

3-) La manipulation: c’est la phase initiale de la syntaxe narrative. Il existe un contrat entre le destinataire, et le destinataire. Dans le cadre de ce contrat, le destinataire informe le sujet à propos de l’existence d’un objet de valeur et le destinataire peut commencer à manipuler le sujet. Cette remarque nous incite à décrire que le rôle actantiel du destinataire peut correspondre au terme du sujet manipulateur. J. Courtés l’explique ainsi “ Naturellement, le sujet manipulateur est tel dans la mesure où il est à même de donner (positivement) ou de priver (négativement) le sujet manipulé des compétences requises”.³⁰

4-) La sanction: elle est la phase finale de la syntaxe narrative. A la suite de la réalisation de la performance, le destinataire dit aussi “le destinataire jugeateur” porte un jugement sur la sanction du sujet qui se manifeste sur deux plans -le plan pragmatique et le plan cognitif-.

A ce propos, en cas d’échec de la performance ou celui du programme narratif, le sujet peut être puni par le destinataire jugeateur. D’autre part, à la fin d’un programme narratif qui se termine par le succès, le sujet peut être attribué d’un don toujours par le destinataire jugeateur.

1.2.1.2 Le niveau discursif

Le niveau discursif se forme de deux sous-niveaux sémantiques hiérarchiques: le niveau figuratif et le niveau thématique. Le niveau figuratif: le terme “figuratif” dérive du mot “figure”. J. Courtés décrit le terme “figuratif” comme

²⁹ Courtés, **Analyse sémiotique du discours**, p.104.

³⁰ Courtés, **La sémiotique du langage**, p.95.

“ (...) tout signifié, tout contenu d’une langue naturelle et, plus largement, de tout système de représentation (...) qui a un correspondant au plan du signifiant (ou de l’expression) du monde naturel, de la réalité perceptible”.³¹

Notons que le niveau figuratif est perçu comme le niveau de la manifestation des composantes sémantiques à l’issue de la perception sensorielle qui comporte l’ouïe, la vue, le goût, l’odorat et le toucher. J.Courtés formule le niveau figuratif de la façon suivante: “ *Sera donc considéré comme figuratif*, dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal) tout ce qui peut être directement rapporté à *l’un des cinq sens traditionnels (...)*”³² Sur le plan du récit, ces composantes figuratives organisent le parcours génératif de la signification au niveau figuratif, d’une part et d’autre part, elles définissent les actants et leurs rôles – les rôles figuratifs- dans un cadre spatio-temporel.

Le niveau thématique est pris en considération comme le second niveau du discours qui relève de l’ordre conceptuel. Autrement dit, contrairement au niveau figuratif, le niveau thématique ne comporte aucun lien du monde naturel. Cela provient du fait qu’ “ (...) il s’agit ici de contenus, de signifiés des systèmes de représentation, qui n’ont pas de correspondant dans le référent”³³.

Cette remarque nous entraîne à préciser que le thématique se décrit par le concept, tandis que le figuratif s’identifie avec la perception. Le thématique est à concevoir comme une représentation du monde intérieur fondée sur des concepts. En d’autres termes, il est marqué par l’enjeu des structures mentales.

Quant aux rôles thématiques, ils se caractérisent par “ (...) la représentation sous forme actantielle, d’un thème ou d’un parcours thématique (...)”³⁴. D’autre part, le niveau thématique est considéré comme une phase intermédiaire entre la structure de surface et la structure profonde en offrant les configurations sémiqes. L’opposition principale entre le niveau figuratif et le niveau thématique fournit la cohérence et met en lumière la signification globale du discours.

³¹ Courtés, *Analyse sémiotique du discours*, p.163.

³² **Ibid.**

³³ **Ibid.**

³⁴ Greimas-Courtés, *op.cit.*, p.393.

1.2.2 La structure profonde

Les sémioticiens s'accordent pour affirmer que les structures profondes s'opposent aux structures de surface. "La profondeur (...) est liée à la sémantique et suggère une certaine <<qualité>> de la signification et/ou la difficulté de son déchiffrement".³⁵

Dans le niveau profond, la démarche de l'analyse sémiotique consiste à mettre en évidence l'engagement des unités minimales de la signification et leurs organisations catégorielles dans le discours. Nous entendons par unités minimales de la signification, le terme "sème" dont "la nature est (...) uniquement relationnelle, et non substantielle et le sème ne peut se définir que comme terme-aboutissant de la relation qu'on instaure et/ou qu'on saisit avec au moins un autre terme d'un même réseau relationnel."³⁶

L'analyse sémique est une opération appliquée au niveau des lexèmes. Elle consiste à décomposer ces unités en leurs éléments constitutifs que sont les "sèmes". Cette analyse privilégie l'observation des sèmes et des relations entre les catégories sémiques. L'analyse sémique permet donc d'accéder à la structure immanente de la signification dans le niveau profond.

La structure sémique implique la notion d'isotopie qui se définit par "(...) la présence d'au moins un trait commun à au moins deux unités (sémantiques) situées sur l'axe syntagmatique (...)"³⁷.

Le concept d'isotopie appartenant au domaine de la physique-chimie, est appliqué à l'analyse sémiotique par Greimas: "De caractère opératoire, le concept d'isotopie a désigné d'abord l'itérativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité (...)"³⁸. Dans les années suivantes, le concept de l'isotopie est élargi. Il ne se décrit pas seulement comme des

³⁵ **Ibid.**, p.294.

³⁶ **Ibid.**, p.332.

³⁷ Courtés, **La sémiotique du langage**, p.103.

³⁸ Greimas - Courtés, **op.cit.**, p.197.

“classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité”³⁹. Il est aussi considéré comme la récurrence ou bien la répétition des catégories sémiologiques qui peuvent être thématiques ou figuratives dans un discours.

Pour observer une telle structure qui met en valeur les relations entre les sèmes, il faut centrer l’analyse sur l’axe sémantique. Il définit la structure élémentaire de la signification. Il a deux pôles: ce sont deux sèmes contraires (/vie/ vs /mort/) qui comprennent également leur termes contradictoires (/non-vie/ vs /non-mort/).

Il se complexifie en “carré sémiotique” élaboré par Greimas. Le carré sémiotique est “la représentation visuelle de l’articulation logique d’une catégorie sémantique, quelconque. La structure élémentaire de la signification, quand elle est définie -dans un premier temps- comme une relation entre au moins deux termes, ne repose que sur une distinction d’opposition qui caractérise l’axe paradigmatique du langage (...)”.⁴⁰ Construit sur des relations entre les termes d’une même catégorie, le carré sémiotique rend compte des relations selon la perspective paradigmatique ou des opérations selon la perspective syntagmatique.

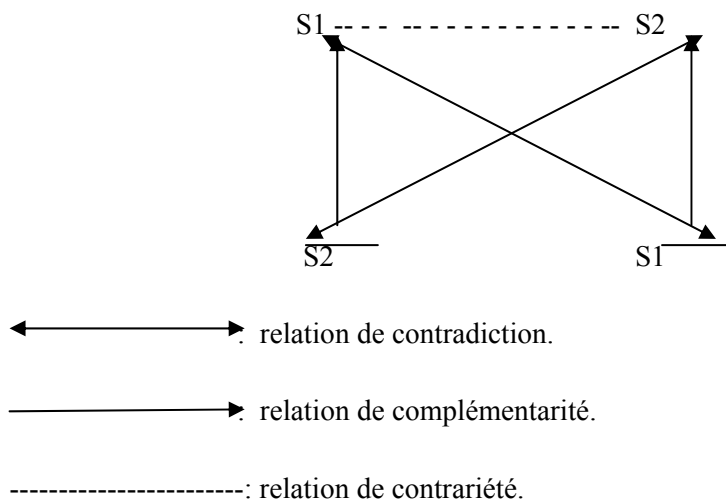


Schéma 3

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid., p.29-30.

En nous appuyant sur ce schéma, nous pouvons mettre en évidence les relations entre les termes catégoriels sémantiques. La première relation entre les termes S1/S1 se distingue comme la relation de contradiction, la seconde S1/S2 se révèle comme la relation de complémentarité et la troisième S1/S2, comme la relation de contrariété.

Nous pouvons dire que toute la catégorie sémantique située sur le carré sémiotique “ (...) est susceptible d’être axiologisée du fait de l’investissement des deixis positive et négative par la catégorie thymique, *euphorie/dysphorie*”.⁴¹

La composante axiologique qui est une autre dimension du niveau profond, s’intéresse à la théorie du système de valeurs. “De telles axiologies (ou micro-systèmes de valeurs) peuvent être abstraites (vie/mort) ou figuratives (les quatre éléments de la nature, par exemple): dans la mesure où il s’agit là de catégories générales (...) articulables selon le carré sémiotique, on pourra reconnaître des structures axiologiques élémentaires (...) et des structures axiologiques figuratives.”⁴²

Le niveau axiologique qui repose sur la catégorie thymique, est l’opération où le sujet considère positivement une valeur donnée, et négativement, une valeur opposée. Dans le niveau axiologique, les valeurs concernant une transformation ou une opération, se manifestent selon la perspective paradigmatique.

L’analyse sémiotique est une approche scientifique qui traite de deux enjeux fondamentaux de la culture humaine, à savoir le sens et la communication. Elle soulève non seulement de l’ordre du savoir mais aussi du savoir-faire, elle permet de décrire la cohérence interne d’un objet sémiotique en révélant les règles sous-jacentes. Autrement dit, l’analyse sémiotique tient en compte des rapports entretenus entre les niveaux et des surfaces composantes pour définir le parcours génératif de la signification d’une part, et d’autre part, pour mettre en évidence l’engendrement de la signification dans un texte considéré comme objet sémiotique.

⁴¹ **Ibid.** p.26.

⁴² **Ibid.**

En bref, l'analyse sémiotique fournit l'accès à la lisibilité et à l'intelligibilité d'un objet signifiant en présentant les hypothèses générales sur le parcours du sens que nous avons essayé d'examiner lors de notre étude.

2. Analyse du **Dessin**

La première opération de l'analyse sémiotique est la "segmentation". Il s'agit de décomposer le récit en ses séquences. Ce sont des micro-structures qui mettent en scène la représentation des événements dans le cadre spatio-temporel d'un récit donné. Elles arrangent l'organisation de la narration et fournissent la cohérence de celle du contenu et celle de la forme d'un récit. Afin de définir la constitution du sens dans l'organisation de la narration, nous recourons à l'analyse narrative (au plan de niveau narratif) qui pré-suppose la fragmentation des séquences.

La fragmentation du texte en séquences s'établit selon les critères de surface tels que, la disposition logiques en graphies, en paragraphes, les critères spatio-temporels, les disjonctions logiques et les disjonctions actérielles. En partant de ces critères, nous pouvons délimiter le texte en ses séquences pour faciliter le processus de la lecture et de l'analyse.

Chaque séquence est constituée des unités plus petites intitulées "segments" qui ont pour tâche de composer l'ensemble de la séquence. Le découpage en segments permet d'équilibrer la longueur des séquences.

Dans notre corpus nous avons repéré trois séquences selon la disposition typologique du livre qui comportent trois chapitres auxquels correspondent à trois séquences.

La première séquence qui porte le même titre que le récit: "Le Dessin" commence par la description des funérailles:

"Nous sommes toujours en retard aux rendez-vous fixés par la fatalité. Ainsi, lorsque son ami Edouard le quitta, Emile ne souffrit pas tout de suite. Il fut comme anesthésié par la douleur trop soudaine." (p.6)

Cette séquence nous introduit les deux acteurs principaux du récit, Emile et son ami Edouard, le défunt. Cette séquence relate l'arrivée de la lettre d'Edouard qui

changera la vie d'Emile pour toujours. Cette lettre peut être considérée comme un testament car elle implique la dernière demande d'Edouard: "aller à l'entrepôt et choisir un souvenir". L'arrivée de la lettre fait entrer Emile dans une nouvelle phase de sa vie. Sur le plan de la narration, elle est l'élément initiateur dans le déroulement du récit sur lequel l'organisation narrative se base.

Dans le reste de la première séquence, nous sommes informés sur ce qui se passe dans l'entrepôt d'Edouard et sur le processus qui commence par la rentrée d'Emile chez lui. A partir de ce moment, nous observons l'effort d'Emile pour établir un rapport entre la lettre et le dessin. Cette séquence se termine par l'éveil de la curiosité et le commencement des études d'Emile pour révéler le mystère du dessin qui sera sa quête principale.

La deuxième séquence qui est la séquence intermédiaire entre le début et la fin du récit s'appelle " Le Destin". Elle se distingue par un changement dans le cadre temporel:

"Des semaines, des mois passèrent. Emile ne sortait plus. Il lui suffisait d'entrer dans le dessin pour aller à la rencontre du monde. " (p.22)

Cette séquence relate la plus longue période de la vie d'Emile qui se passe entre l'éveil de la curiosité pour déchiffrer le mystère du dessin; la séquence rend compte du tour mondial qu'il réalise. Dans cette séquence, il s'agit des études intenses d'Emile sur le dessin, le commencement de sa carrière artistique, la réputation et le succès qu'il gagne dans les milieux artistiques. Nous constatons que tous les efforts qu'il fait pour déchiffrer le mystère du dessin, sont décrits de manière détaillée. D'autre part, nous obtenons des informations importantes sur le changement qui s'opère dans l'apparence physique d'Emile au cours des années passées. A la fin de cette séquence, la grande déception et la démoralisation d'Emile sont désignées qui proviennent du fait qu'il ne peut pas révéler le mystère du dessin pendant toutes ces années.

La troisième séquence est la dernière et s'intitule "Dessein". Elle commence par un changement spatial : "Il avait fait le tour du monde et était revenu au point de départ" (p.32)

Cette séquence met en scène le processus de la découverte du mystère du dessin. Emile rentre chez lui à la suite du tour du monde qu'il fait et ses études minutieuses pour dévoiler le mystère que comporte le dessin, recommencent aussitôt. Après avoir reçu certains indices décisifs, il va à l'immeuble de son ami Edouard afin d'utiliser les indices dans la lettre donnée par son ami et de révéler le secret du dessin. A la suite d'une longue lutte et des études, Emile arrive à son but, il révèle le secret du dessin, sa quête se termine avec succès. De cette façon, il remplit enfin sa promesse, il satisfait la demande de son ami Edouard. Cette séquence prend fin avec la mort d'Emile. A la fin de cette séquence nous sommes informés brièvement sur qu'est qu'il arrive au dessin après la mort d'Emile.

Ces séquences se manifestent à travers les disjonctions spatio-temporelles, elles peuvent être décrites de la façon suivante:

Séquence 1: " Le Dessin" (p.6 - p.20)

Séquence 2: " Le Destin" (p.22 - p.30)

Séquence 3: " Le Dessein" (p.32 - p.44)

2. 1. Séquence 1: “ Le Dessin” (pp. 6-20)

La première séquence qui s’intitule “Le Dessin” au même titre que le récit, se compose de quatre segments. Cette séquence met en scène les acteurs principaux. Les deux protagonistes du récit, Emile et Edouard sont de bons amis. Le premier segment commence par l’annonce d’un événement triste. Il s’agit de la description des funérailles d’Edouard. Ensuite, l’état d’âme d’Emile et sa façon de percevoir le deuil se décrivent.

Le deuxième segment présente l’arrivée de la lettre d’Edouard. La lettre peut être saisie comme un testament parce qu’elle implique la dernière demande d’Edouard: “aller à l’entrepôt et choisir un souvenir”. Au niveau narratif, nous apprenons le programme narratif d’usage₁ du sujet premier (Emile): “choisir un souvenir” qui a pour tâche de servir à la formation du programme narratif principal.

Le troisième segment relate l’arrivée d’Emile à l’entrepôt de son ami, ses impressions sur cet endroit et ses observations sur le goût de l’art de son ami, Edouard. Ce segment met en scène le choix du dessin d’Emile comme le souvenir parmi d’autres objets d’art dans l’entrepôt étant fidèle à la demande de son ami.

Le quatrième segment traite du retour d’Emile chez lui avec le dessin et le commencement de ses travaux afin d’établir un lien entre le dessin et la lettre. Comme un résultat de ses travaux sur le dessin, la quête principale d’Emile qui consiste à “révéler le sens caché du dessin” se manifeste. Au niveau narratif, cette quête principale détermine le programme narratif de base de notre récit.

2.1.1 Segment1 (pp. 6-9)

La première phrase du récit commence par la présentation du point de vue du narrateur. Le narrateur préfère mettre en scène une observation générale sur une

situation donnée. “Nous sommes toujours en retard aux rendez-vous fixés par la fatalité.” (p.6)

La première phrase qui introduit le point de vue du narrateur, comporte deux indications spatio-temporelles: “toujours” et “rendez-vous”. L’indicateur temporel “toujours” souligne la répétition d’une situation précise: “être en retard aux rendez-vous.” Elle est décrite comme un événement qui se répète constamment dans la vie humaine. Quant à l’indicateur spatial “rendez-vous”, il précise le lieu où le récit commence à se dérouler. Comme il est présenté dans la phrase suivante : “Ainsi, lorsque son ami Edouard le quitta, Emile ne souffrit pas tout de suite.” (p.6) nous comprenons que l’indicateur spatial “rendez-vous” décrit les funérailles de l’un des personnages principaux du récit: d’“Edouard” qui était l’ami d’Emile.

Donc, nous constatons que ces deux indications “toujours” et “rendez-vous” déterminent le cadre spatio-temporel du récit.

En outre, dans la première phrase du récit, nous constatons que le narrateur ne dépeint pas les personnages principaux, Emile et Edouard; au lieu de cela, il s’exprime en employant le pronom personnel “nous” pour mettre en scène une narration plus généralisée.

Dans la deuxième phrase du récit, le connecteur logique “ainsi” fournit le passage de la narration générale à l’intrigue du récit où les deux acteurs, Emile et Edouard sont présentés.

“ Ainsi, lorsque son ami Edouard le quitta, Emile ne souffrit pas tout de suite. Il fut comme anesthésié par la douleur trop soudaine.” (p.6)

Au niveau narratif, ils se manifestent comme les actants principaux du récit. Emile joue les rôles actantiels de sujet et de destinataire du parcours narratif composé des trois programmes narratifs (le PN d’usage premier, le PN d’usage deuxième et le PN principal).

Quant à Edouard, il assume la fonction actantielle de destinataire, plus précisément, celle de destinataire judiciaire (nous allons l'expliquer au niveau narratif).

Sur le plan discursif, en nous appuyant sur la description des funérailles, nous pouvons dire qu'Emile et Edouard qui étaient de bons amis, se sont séparés à cause du décès d'Edouard. Sur ce point, comme nous l'avons déjà souligné, nous pouvons dire que la métaphore "rendez-vous fixés par la fatalité" qui se trouve dans la première phrase, est utilisée pour dépeindre les funérailles d'Edouard. Au niveau profond, cette observation nous montre que l'expression "rendez-vous fixés par la fatalité" et le verbe "quitter" comportent le sème de la /mort/.

Les phrases "(...) Emile ne souffrit pas tout de suite. Il fut comme anesthésié par la douleur trop soudaine." (p.6) nous montrent que le décès d'Edouard cause une sorte de choc pour Emile. Le sentiment de stupéfaction suscité par cette mort apparaît de façon excessive et rend Emile presque insensible.

" (...) Il se surprit à serrer mécaniquement quelques mains froides. Il émietta difficilement un peu de terre gelée. Et rentra chez lui." (pp.6-7)

Dans ces phrases, nous remarquons qu'Emile suit les procédures des funérailles. Il se sent perdu et égaré devant la mort précoce de son ami. Il demeure insensible à la douleur, il hésite à serrer la main des gens qui assistent aux funérailles. Au niveau profond, nous voyons que les expressions et les figures "ne souffrit pas tout de suite", "anesthésié" et "mécaniquement" comportent le sème de la /non-vie/. Emile apparaît comme un sujet insensible puisqu'il n'éprouve aucun sentiment. Il est anesthésié, évidemment il ne plonge pas encore dans le deuil.

D'autre part, les figures "mains froides", "terre gelée" qui évoquent la saison d'hiver peuvent être décrites comme des renvois au froid de la mort. Dans cette perspective, au niveau profond, nous pouvons dire que, toutes ces figures renvoient au sème de la /mort/. Nous pouvons schématiser les sèmes qui définissent les rôles thématiques d'Emile et d'Edouard de la manière suivante:

	Emile	Edouard
Niveau discursif	“anesthésié” “insensible”	“mort” “mort”
Niveau profond	/non-vie/	/mort/

Schéma 4

“ Ce n’est que quelques jours plus tard que le désarroi l’envahit. Il resta là un temps indéfini, hagard, les yeux écarquillés sur sa solitude nouvelle.” (p.8)

A la suite de ces phrases, nous pouvons dire qu’au fur et à mesure que l’état d’anesthésie disparaît, Emile commence à sentir la souffrance suscitée par l’absence de son ami. Dès lors, il n’éprouve que la douleur et il vit dans la solitude. Il réagit à cette situation sentimentalement “le désarroi l’envahit”, et physiquement “hagard, les yeux écarquillés”. Au niveau discursif, la figure “sa solitude nouvelle” désigne le rôle thématique “seul” d’Emile.

Toujours au niveau profond, la figure “désarroi” permet de souligner une fois de plus la pertinence du sème de la /non-vie/. D’autre part, le fait qu’Emile commence à réagir sentimentalement et physiquement nous montre qu’il passe d’un

état passif à un état actif. Car, il prend conscience de la perte de son ami et il réalise qu'il est en face d'une grande solitude. Donc ce passage peut être considéré comme un éveil dans l'état d'Emile qui renvoie au sème de la /vie/. Il s'agit de la modulation dans l'état d'âme d'Emile. Par rapport à son état d'âme antérieur où il était insensible, maintenant il se caractérise par son état d'âme sensible. Sur ce point, il apparaît comme un sujet pathémique.

Nous pouvons schématiser la transformation entre des états d'âme d'Emile comme suit:

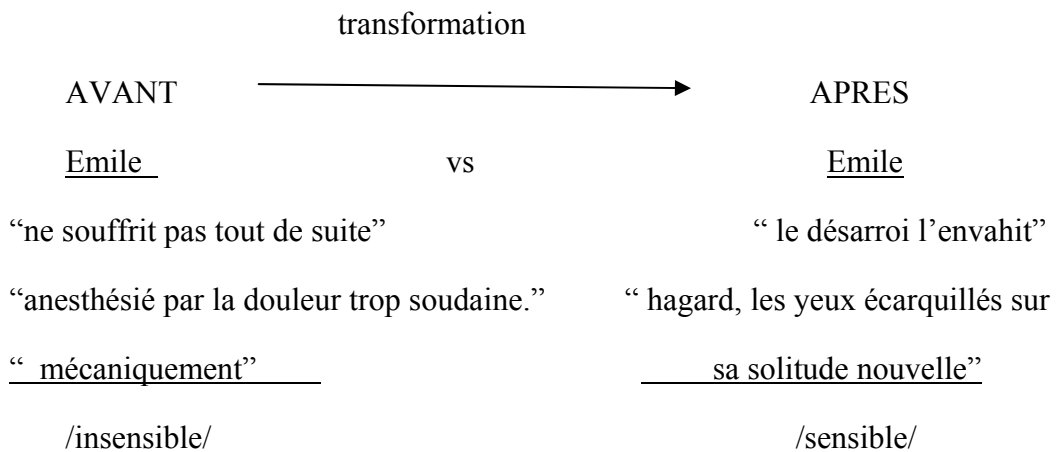


Schéma 5

“Il n’y aurait plus ces promenades discursives sur le sens de l’art, ou ces controverses insensées sur les qualités comparées du mystère et de l’énigme. L’alter-ego était parti, laissant Emile face à une page blanche” (p.9)

Avant d’observer cet extrait, il faut d’abord insister sur le point que ni les parents, ni les membres de la famille d’Emile n’apparaissent comme des personnages du récit. Nous pouvons dire qu’au lieu de l’attachement familial d’Emile, c’est la relation amicale avec Edouard qui est dépeinte dans le récit.

Quand nous revenons à l'extrait ci-dessus, nous apprenons qu'Emile et Edouard, s'intéressaient à l'art et aux causeries artistiques. Il se retrouvaient fréquemment et avaient des conversations sur des sujets comme mystère et énigme. Cela nous montre qu'il y avait entre eux une amitié intellectuelle et spirituelle.

Le Petit Robert décrit le lexème "alter-ego" comme "personne de confiance qu'on peut charger de tout faire à sa place." En nous basant sur le sens de ce lexème, nous pouvons dire qu'Emile et Edouard sont des personnages qui se ressemblent comme deux gouttes d'eau. Car l'ego d'Edouard est capable de remplacer celui d'Emile, autrement dit, l'esprit d'Edouard représente celui d'Emile. Cela signifie tout simplement qu'Edouard symbolise l'"alter-ego" d'Emile.

Leurs caractères se ressemblent du fait qu'ils sont spirituellement connectés. Leur amitié n'était pas une amitié quelconque, elle était précieuse et particulière.

Dans l'extrait ci-dessus, il est noté qu'Emile s'aperçoit des conséquences de l'absence de son ami dans sa vie. Au niveau profond, comme nous avons déjà souligné, il apparaît comme un sujet sensible puisqu'il commence à faire le deuil de son ami Edouard.

La figure "une page blanche" désigne le vide où Emile se trouve à partir de la perte de son ami autant qu'elle annonce une nouvelle phase de sa vie en ce qui concerne la révélation de sa quête principale: "révéler le sens caché du dessin".

D'autre part, les figures "mystère" et "énigme" auront un rôle important dans la séquence suivante où l'isotopie de /l'art/ sera traité plus explicitement.

Dans ce segment, le parcours narratif de Sujet (Emile) n'est pas explicite. Autrement dit, nous ne sommes pas informés sur le programme principal et sur d'autres programmes narratifs d'usage de S qui se manifesteront à partir du segment suivant. Pour cette raison, nous centrons notre étude sur le niveau discursif et profond, en étudiant les fragments descriptifs du texte.

Nous remarquons qu’au niveau discursif, Emile est décrit comme, “un peintre”, “un célibataire”. Ces particularités peuvent être rapportées comme les rôles figuratifs à travers lesquels nous pouvons définir ses rôles thématiques.

A ce point, nous pouvons décrire ces rôles thématiques comme, “triste” et “seul”. Nous pouvons schématiser les rôles figuratifs et thématiques d’Emile de la façon suivante:

EMILE	
<u>Rôles figuratifs</u>	<u>Rôles thématiques</u>
<p>“un peintre”</p> <p>“un célibataire”</p>	<p>“triste”</p> <p>“seul”</p>

Schéma 6

2.1.2. Segment 2 (pp.10-11)

“Mais le souvenir de son ami perdu allait frapper à sa porte. La lettre parlait d’amitié. La clé ouvrait un garde-meuble situé dans la vieille ville” (pp.10-11)

Ce segment se distingue du précédent par une disjonction logique “mais” et par l’apparition d’un nouvel acteur “le facteur” qui amène la lettre d’Edouard. Emile reçoit ainsi la lettre et la clé de l’entrepôt d’Edouard. Le contenu de la lettre est expliqué par le narrateur de cette façon : “La lettre parlait d’amitié”.

“ Cher Emile,

Rien n'est plus vrai: l'art ne sert qu'à rendre la vie encore plus intéressante que l'art. Là où je serai quand tu me liras, force est de constater que j'aurai du mal à t'en persuader.

Le destin nous a séparés. Aussi vais-je te laisser un souvenir... En l'observant, tu verras qu'il te sera utile, et si tu réfléchis bien, ce souvenir te révélera que l'être cher qui semblait éloigné à jamais t'est toujours aussi proche. Inutile d'en dire plus, la clé te donnera accès à la suite.

Oublie l'esthétique, et quand tu devras choisir parmi ces vieilleries ne prends que celle qui te plaira: ton choix sera aussi le mien.

Ton ami,

Edouard”

(p.16)

Dans la lettre, il s'agit de l'importance de l'art dans la vie quotidienne et dans leur camaraderie. Si nous adoptons une approche plus explicative pour examiner la lettre, nous pouvons dire que, la première phrase de la lettre implique une citation d'un artiste français “Robert Filiou”, l'un des fondateurs du mouvement Fluxus.

L'utilisation de cette citation n'est pas surprenante puisque l'art est le thème principal sur lequel s'érige l'amitié d'Emile et d'Edouard. Il est un élément par lequel ils entretiennent les échanges culturels ce qui permet d'approfondir leur partage amical. Donc, dans cette optique, la première phrase de la lettre met en scène le fonctionnalisme de l'art au regard de leur amitié.

D'autre part, dans la lettre, Edouard sollicite Emile à se rendre à l'entrepôt et à choisir un souvenir, en laissant les soucis esthétiques. Selon Edouard, la possession de ce souvenir procurera l'immortalité de leur amitié. “En l'observant, tu verras qu'il te sera utile, et si tu réfléchis bien, ce souvenir te révélera que l'être cher qui semblait éloigné à jamais t'est toujours aussi proche.” (p.16)

Dans ces phrases, nous comprenons que grâce à ce souvenir Edouard exprime qu'Emile et lui seraient toujours proches, attachés l'un à l'autre, quelle que soit la distance. A ce point nous pouvons dire que, le souvenir peut être considéré comme une force qui lie cordialement ces deux amis, l'un à l'autre, tandis que la

lettre peut être vue comme un résumé où Edouard parle de ses sentiments amicaux pour Emile.

En outre, nous voyons que cette lettre est entièrement insérée dans le récit. Car elle inclut le parcours narratif de sujet (Emile) ainsi que sa quête principale ayant le même objectif que celui du PN principal: “révéler le sens caché du dessin”. D’un point de vue sémiotique, nous pouvons dire que la lettre comprend la sous-structure des niveaux narratif, discursif et profond qui permet de construire l’ensemble sémantique du récit. Tous ces niveaux se basent sur l’exploration, l’observation et la décomposition sémantique de la lettre.

Au niveau narratif en partant du contenu de la lettre, nous pouvons révéler le programme narratif d’usage₁ qui consiste à “choisir un objet de l’entrepôt d’Edouard”. Ce programme narratif se manifeste comme l’étape qui prépare la réalisation du programme narratif principal.

Au niveau actantiel, Edouard participe au rôle de destinateur puisqu’il incite Emile à aller à l’entrepôt. Edouard le persuade ainsi de choisir un souvenir dans son entrepôt avant de le mettre en action.

Dès le moment où Emile reçoit la lettre et se met en quête pour choisir un souvenir, il joue le rôle de destinataire autant que celui de sujet (S).

La réception de la lettre peut être perçue comme la transmission d’un objet ou d’un contrat au destinataire par le destinateur. L’amitié entre Edouard et Emile assume la fonction actantielle d’adjuvant. D’autre part, le souvenir (qui sera choisi par S) se définit comme le premier objet d’usage₁ (O₁). Nous pouvons formuler le schéma actantiel de la façon suivante;

Le PN d’usage₁ de S consiste à “choisir un souvenir de l’entrepôt” peut se schématiser de cette façon:

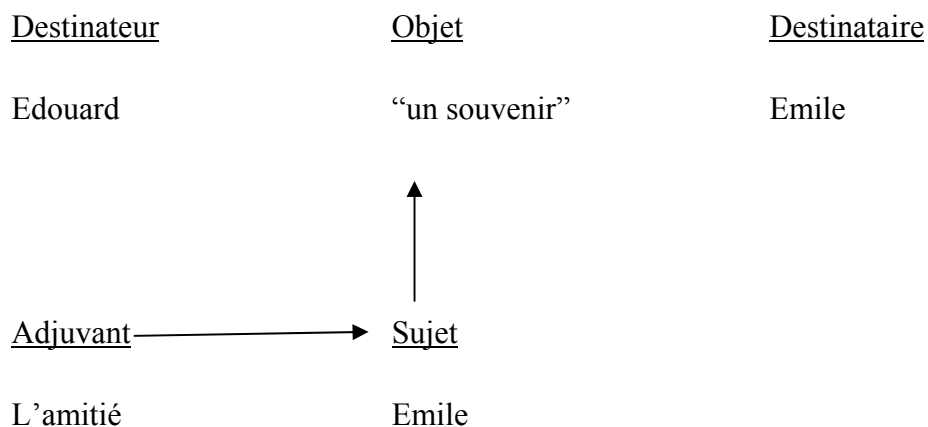


Schéma 7

Sur le plan de la syntaxe narrative, la réception de la lettre équivaut à la phase de la manipulation qui précède celle de la compétence. Nous observons que S (Emile) détient la modalité du /vouloir/ au moment où il se met en route pour aller au garde-meuble de son ami.

Ensuite, il acquiert la modalité du /savoir/ aussitôt qu’il demande au portier d’ouvrir la porte de l’entrepôt.

Car, S (Emile) sait comment entrer à l’entrepôt de son ami Edouard. D’autre part, il est muni de la modalité du /devoir/ lorsqu’il reçoit la lettre. La modalité du /devoir/ s’avère à l’issue de la propriété de la lettre puisque cette lettre apparaît comme un testament. En nous basant sur toutes ces observations, nous pouvons dire que S se trouve donc en conjonction avec les trois modalités: /devoir/, /vouloir/ et /savoir/ qui décrit la compétence de S (Emile).

Cela veut dire qu’Emile (S) n’est pas en relation de possession avec l’objet d’usage₁ (O₁): “souvenir”. Donc, S est disjoint de son objet de valeur “souvenir” ce qui suppose un énoncé d’état disjonctif:

S ∩ Om (/v/ + /s/ + /d/ + /p/) S: Emile

Om: objet modal

Schéma 9

D'autre part, au niveau discursif, nous comprenons qu'Emile est étonné d'apprendre l'existence de cet entrepôt. Emile s'aperçoit que c'est un entrepôt où se préservent plusieurs objets d'art des pays, des cultures et des civilisations différents. L'entrepôt d'Edouard renferme les objets artistiques, du monde occidental au monde oriental, des pays africains aux pays d'extrême-orient comme "le buste de Bouddha", "des masques africains", "la statue de sirène", "la sculpture de Viking" et "les figures asiatiques". En un mot, l'entrepôt d'Edouard présente l'héritage culturel de toute l'histoire humaine. "(...) Toutes ces oeuvres lui rappelaient le regard qu'Edouard portait sur le monde, chacune révélant à sa manière une facette de son caractère." (p.13)

Selon le point de vue d'Emile, les objets s'identifient au personnage d'Edouard. Chacun de ces objets reflète un aspect différent de son caractère.

Sur le plan discursif et thématique, toutes ces données nous permettent de décrire Edouard comme "un collectionneur" et "un amateur d'art".

Dans ce segment, il faut noter que l'expression "les spécimens de tous les arts de l'humanité" met l'accent sur le caractère universel de l'art. Cette expression nous fait penser à l'universalité de l'art malgré la multiplicité des styles et nous indique que l'art est une forme d'expression créative appartenant à l'humanité.

Donc, la richesse de la création et la diversité de la présentation artistique qui varient selon les époques, les espaces, les civilisations, les traditions, les régions ne se bornent pas.

Au niveau profond, nous constatons que cette expression "les spécimens de tous les arts de l'humanité" se rattache à l'isotopie de /l'art/. Ce segment se termine

par la perception d'un objet précis au milieu de tant d'objets d'art que comporte l'entrepôt. Emile est attiré par une gravure qui est "insignifiante" en apparence.

"Pourquoi s'arrêta-t-il devant cette petite gravure insignifiante?"(p.13)
Comme il est relaté dans la phrase suivante "Même trente ans plus tard, il ne pourra se l'expliquer." (p.13) la réponse à cette question n'est jamais donnée dans le récit.

2.1.4 Segment 4 (pp.14-20)

Le quatrième segment commence par la description formative de cette gravure dont Emile est en possession dès ce moment.

"Le style était fort conventionnel et surchargé. Mais le dessin représentait l'appartement d'Edouard..." (p.14)

La gravure est un dessin de l'appartement d'Edouard très détaillé, en noir et blanc, aux traits fins et avec le titre "Réflexion" situé en-dessous. L'appartement d'Edouard y est décrit en désordre, rempli de ses affaires personnelles.

"Et le titre l'intrigua... 'Réflexion' Pourquoi? Et que signifiait cette orthographe curieuse? Il l'emporta" (p.14)

Quand Emile part de l'entrepôt d'Edouard, le titre du dessin le préoccupe. Il est charmé par le titre de telle manière qu'il ne répond pas à la question du portier "Alors? Vous avez trouvé votre bonheur?" (p.14) Dans cette perspective nous pouvons dire qu'elle n'est plus une petite gravure insignifiante parce que dévoiler son énigme deviendra la préoccupation principale d'Emile. Au surplus, elle précisera le but de sa vie pendant de longues années. "Même trente ans plus tard, il ne pourra se l'expliquer..." (p.13) Le titre du dessin conduit Emile à se passionner pour révéler le mystère du dessin.

Au niveau narratif, nous observons qu'au moment où Emile obtient la gravure, il est en relation de conjonction avec son objet d'usage₁ "le souvenir" (O₁). De cette manière, la performance du programme narratif d'usage₁ de S (Emile)

s'accomplit puisque le faire d'Emile se réalise. Nous pouvons reformuler l'énoncé d'état conjonctif de la façon suivante;

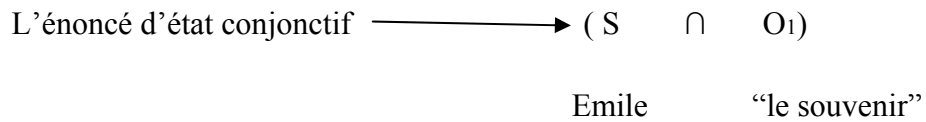


Schéma 10

Emile ramène la lettre chez lui, il la considère comme “un bon souvenir” “à la fois simple et énigmatique”. Emile relit la lettre dans l'espoir de construire une connection entre le dessin et la lettre. Au niveau narratif, les phrases, “Il accrocha le dessin au-dessus du piano. C'était un bon souvenir. A la fois simple et énigmatique... ‘A l'image d'Edouard’, songea-t-il en relisant sa lettre.” (p.15) correspondent à la phase de la sanction. Elles nous annoncent que S (Emile) parvient à son but.

“Il accrocha le dessin au-dessus du piano. C'était un bon souvenir. A la fois simple et énigmatique... ‘A l'image d'Edouard’, songea-t-il en relisant sa lettre.” (p.15)

Donc, le fait qu'Emile accroche le dessin au-dessus du piano peut être considéré comme l'épreuve glorifiante car il est conjoint avec son objet de valeur (O₁) “le dessin”. Nous pouvons la transcrire comme suit;

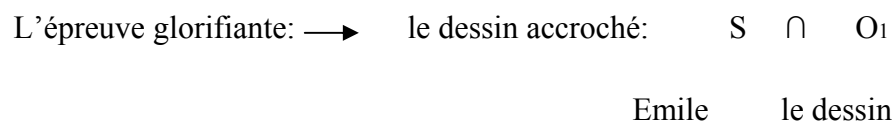


Schéma 11

L'accomplissement de PN d'usage₁ de sujet (Emile) qui consiste à “choisir un souvenir de l'entrepôt” est suivi par la révélation d'un nouveau programme narratif de S. Ce nouveau PN qui sera le PN principal du sujet, aura un rôle essentiel dans le parcours narratif de S (Emile).

D'autre part, au niveau narratif, Emile vise à dévoiler l'énigme du dessin qui se révèle pas à pas.

“... Et le titre l'intrigua... ‘Réflexion’ Pourquoi? Et que signifiait cette orthographe curieuse? ... C'était un bon souvenir. A la fois simple et énigmatique...” (pp.14-15)

A cet égard, il commence à collecter les indices. “Réflexion... Coïncidence magique ou fabuleuse machination?” (p.16) La lettre est mise en question, Emile l'examine attentivement. Par conséquent, il réalise que la lettre comporte une acrostiche, “R-E-F-L-E-C-T-I-O-N”. C'est le même titre que celui du dessin. En outre, les figures “magique”, “fabuleuse” traduisent le fait qu'Emile est impressionné par l'acrostiche de la lettre. “Connaissant le goût de son ami pour le mystère, Emile imagina un instant que le dessin avait un sens caché.” (p.16)

Cet instant est un moment décisif pour Emile, car à partir de ce moment, il prend conscience de la possibilité que le dessin aurait un sens caché. Dans ce segment, en nous appuyant sur ces informations, nous observons qu'à la suite du PN d'usage₁ se forme le PN principal de S qui consiste à “révéler le sens caché du dessin”.

Au niveau actantiel, comme dans le PN d'usage₁, ici encore Edouard joue le rôle de destinataire. Car, c'est toujours lui qui communique un objet, un contrat à Emile. Dans ce cas, Emile participe aux rôles de destinataire et de sujet puisqu'il reçoit le contrat: “révéler le sens caché du dessin” passé par le destinataire Edouard. Le dessin définit le deuxième objet de valeur: (O₂) “le sens caché du dessin” situé sur l'axe du désir. D'autre part, les outils utilisés: “loupe, compte-fils, microscope” pour dévoiler le mystère du dessin, assument la fonction actantielle d'adjuvant. Nous pouvons présenter le schéma actantiel comme suit;

Le PN principal de S (Emile) consiste à “révéler le sens caché du dessin” peut se schématiser de cette manière:

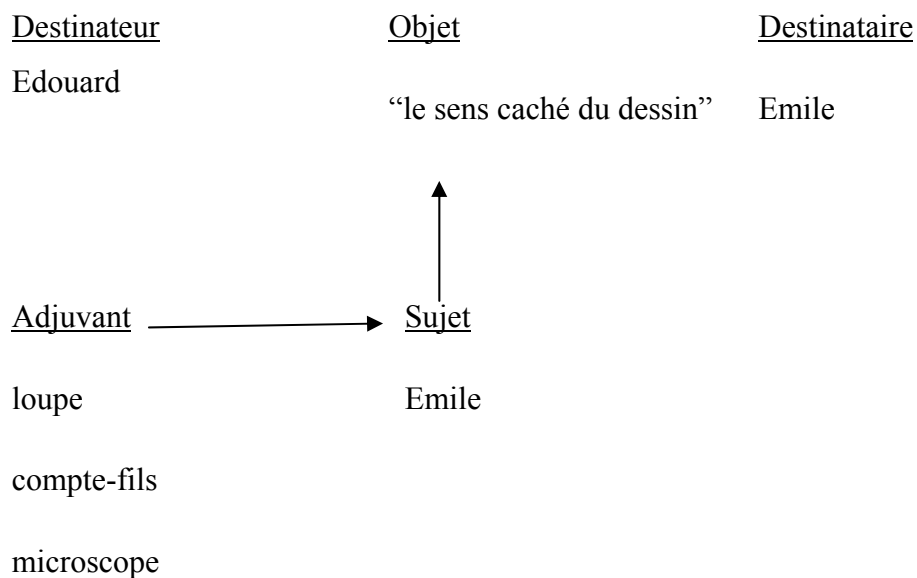


Schéma 12

“Le trait était d’une finesse extraordinarie. Sa loupe ne suffit pas pour en cerner tous les détails. Mais le dessin était surtout étrange. Emile avait l’impression que l’appartement d’Edouard avait été mis en scène. Certains objets étaient singuliers et curieusement disposés.” (p.17)

Dans l’extrait ci-dessus, nous voyons qu’Emile se met à examiner le dessin avec sa loupe. Au plan de la syntaxe narrative, cet acte affirme le passage de la phase de la manipulation à celle de la compétence.

En outre, Emile (S) réalise que les objets sont délibérément disposés dans l’appartement d’Edouard (Destinateur). Il faut noter que cette disposition des objets jouera un rôle très important dans la quête d’Emile, surtout dans la troisième séquence. “Il acheta un compte-fils qui lui fit découvrir d’autres détails.”(p.17)

Cette information met en évidence que S (Emile) est muni de la modalité du /vouloir/. Car, il achète un compte-fils volontairement pour analyser les détails du dessin plus aisément et plus rapidement.

En utilisant les lexèmes “extraordinaire”, “singuliers”, “curieusement”, le narrateur vise à attirer notre attention sur le mystère du dessin.

“Tout au fond du dessin, sur le mur de la troisième pièce, il y avait un miroir. Emile fut stupéfait de s’apercevoir que lui-même –minuscule- s’y reflétait.” (p.17)

A l’aide du compte-fils, au fond du dessin Emile voit sa réflexion “–minuscule-” à travers un miroir suspendu au mur de la troisième pièce. Sa réflexion dans le miroir correspond au titre du dessin “Réflexion” et à l’acrostiche de la lettre “Réflexion”. Ces trois indices s’accordent tellement bien qu’il devient impossible de croire comme à une coïncidence.

D’autre part, dans le premier segment il a été relaté qu’Edouard symbolisait l’alter-ego d’Emile. Donc, sa réflexion dans le miroir qui se trouve dans le dessin de l’appartement d’Edouard, est une autre preuve de leur union spirituelle.

Nous pouvons dire que, la figure “miroir” est employée métaphoriquement par le narrateur car, au sens figuré, cette figure désigne que l’être et la vie d’Emile se transforment en fonction de l’énigme du dessin.

En nous appuyant sur ce commentaire, nous pouvons souligner que, désormais le mystère du dessin dominerait le reste de sa vie. “Ce clin d’oeil le persuada que son ami lui avait légué une énigme.” (p.17)

Comme cette phrase le précise, dès ce moment, Emile est presque sûr que le dessin renferme une énigme. Mais il n’est pas encore informé que dévoiler cette énigme serait la quête de sa vie (qui équivaut à son PN principal au niveau narratif).

“C’est au microscope que le dessin se révéla véritablement magique. La finesse des détails semblait sans limite. Il y découvrit des détails de plus en plus nombreux et de plus en plus lointains.” (p.18)

Nous constatons qu'Emile utilise d'abord sa loupe qui "ne suffit pas pour en cerner tous les détails." Puis, il achète un compte-fils avec lequel il arrive à examiner les détails du dessin. Ensuite, il se met à observer le dessin avec un microscope ainsi, il réussit à découvrir "des détails de plus en plus nombreux et de plus en plus lointains." (p.18) Il s'agit d'un parallélisme entre les outils utilisés et les lexèmes employés qui désignent le mystère du dessin.

Plus exactement, il est évident que plus la grandeur et la capacité des outils changent, plus l'intensité sémantique augmente dans le cadre narratif du récit. Nous pouvons schématiser les outils utilisés et les lexèmes employés comme suit;

Outils utilisés	Loupe	Compte-fils	Microscope
Lexèmes employés	"étrange"	"énigme"	"magique"

Schéma 13

"La vue de la fenêtre, par exemple, à première vue banale, s'avéra être une ouverture sur la ville, sur d'autres fenêtres, d'autres vies qu'il pouvait regarder, scruter à l'infini. Plus il le regardait, plus il y avait à découvrir. Il ne tenait pas là une image, mais un monde tout entier." (pp.18-19)

Emile observe que dans le dessin, il se trouve les engendremens de plusieurs angles différents qui s'étendent aux nouveaux angles, autrement dit, à "d'autres fenêtres", à "d'autres vies". En ce sens, nous pouvons noter que le dessin a été créé avec la technique de mise-en-abyme. Il est présenté comme un pont qui permet Emile d'accéder à d'autres vies, à d'autres mondes. "Il entreprit de reproduire le dessin aussi grand que le lui permettait son atelier" (p.20)

A la fin de cette séquence, nous remarquons qu'Emile possède la plus grande reproduction du dessin dans son atelier par laquelle il peut découvrir l'énigme du dessin aussitôt que possible.

2. 2. Séquence 2: “ Le Destin” (pp. 22-30)

La deuxième séquence qui se compose de quatre segments s'intitule “Le Destin”. Temporellement et spatialement cette séquence diffère de la première.

Car, cette séquence comporte des changements spatio-temporels qui jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire du récit. Sur le plan de la narration, comme cette séquence correspond au noeud dans l'intrigue du récit, c'est une séquence intermédiaire entre le début et la fin. Quant aux segments, le premier relate le commencement de la carrière artistique, les études avancées d'Emile (S) sur le dessin. Dans ce segment un nouveau PN d'usage de S (Emile) se révèle. Le PN d'usage de S (Emile) qui consiste à “mener sa vie” s'achève avec succès.

Le deuxième segment illustre le succès, la réputation et le bon accueil qu'Emile reçoit dans les milieux artistiques. Ce segment, met en relief, sa présence dans les expositions, sa visite aux musées à l'étranger d'une part et d'autre part les reportages dans lesquels ses réponses ne révèlent pas le vrai but de sa quête principale: “découvrir le sens caché du dessin” (qui correspond à son PN principal au niveau narratif) C'est parce qu'Emile veut garder la demande de son ami Edouard : “révéler le sens caché du dessin” comme un secret qu'il partage seulement avec son ami.

Le troisième segment traite du mécontentement d'Emile dû au dernier point atteint dans sa quête principale: il ne pouvait pas découvrir le mystère du dessin. Ce segment désigne son désespoir, sa démoralisation quand il croit qu'il arrive à la limite de ses capacités de produire. C'est parce que selon lui, tous ses efforts sont encore loin d'apporter une réponse à ses attentes.

Le quatrième segment nous annonce que le tour du monde d'Emile se termine et il rentre dans son pays. A l'égard de son parcours narratif, il revient au point de départ de sa quête qui consiste à "révéler le sens caché du dessin". Ce retour peut être considéré comme un chemin nouveau qui annonce une étape nouvelle dans la quête de (S) Emile.

2. 2. 1. Segment 1 (pp. 22-26)

Le premier segment commence par une description informative sur le temps qui s'écoule.

"Des semaines, des mois passèrent. Emile ne sortait plus. Il lui suffisait d'entrer dans le dessin pour aller à la rencontre du monde. Un monde si foisonnant! A l'image de ce tableau, situé en bas du dessin, et représentant un cabinet d'amateur. A lui seul, ce tableau était un univers tout infini. Emile en reproduisit tout ce qu'il put." (p.22)

En partant de ces informations, nous constatons qu'au niveau narratif, S (Emile) n'est pas encore conjoint avec son objet de valeur principal (O_{principal}) "le sens du dessin" qui caractérise le PN principal "révéler le sens caché du dessin". Puisqu'il n'obtient pas les modalités du /savoir/ et du /pouvoir/, l'acquisition de la compétence du PN principal de S ne se réalise pas.

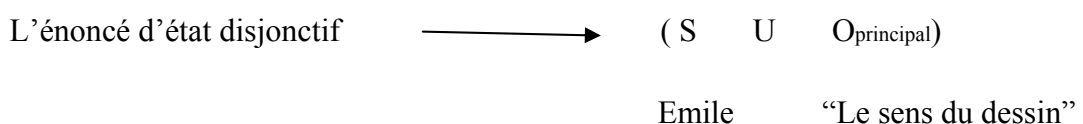


Schéma 14

Ainsi continue-t-il à travailler sur le dessin de façon à obtenir les modalités du /savoir/ et du /pouvoir/. D'autre part, la modalité du /vouloir/: " (...) Emile ne sortait plus. Il lui suffisait d'entrer dans le dessin pour aller à la rencontre du monde. (...) Emile en reproduisit tout ce qu'il put." (p.22) nous apparaît comme la modalité plus dominante par rapport à la modalité du /devoir/ qui provient du testament d'Edouard.

Au niveau figuratif, nous nous apercevons Emile s'enferme chez lui, il préfère se réfugier dans le dessin, de cette façon il ne se sent pas seul. Il ne s'arrête pas de créer de nouvelles reproductions en examinant le dessin. Il s'efforce de

trouver le mystère du dessin. Ce processus de la quête qui se définit comme l'acte de "révéler les sens caché du dessin" de S peut être rapporté comme un voyage intérieur qui suppose son action artistique. Donc, nous pouvons noter que la modalité du /vouloir/ met en scène rôles thématiques: "ambitieux" et "travailleur" qui caractérisent Emile au niveau discursif.

Au niveau profond, nous voyons que les expressions employées par le narrateur "univers tout infini" et "Emile en reproduisit tout ce qu'il put" renferment l'isotopie de l'art/ d'une part et d'autre part, elles désignent la liberté et la puissance de la création artistique d'Emile.

"Mais où se situait l'énigme? Le caractère insondable du dessin n'était-il pas un piège voulu pour qu'il s'y perde?" (p.23)

Comme nous avons déjà souligné, au niveau narratif S (Emile) est toujours en relation de dépossession avec son objet de valeur principal ($O_{\text{principal}}$) "le sens du dessin" situé sur l'axe du désir. En d'autres termes, il ne réussit pas à arriver à une conclusion nette, en dépit de ses efforts pour dévoiler l'énigme. Particulièrement, la figure utilisée par le narrateur "Le caractère insondable du dessin" affirme que l'énigme du dessin reste perpétuellement pour Emile (S).

"Parfois des amis inquiets lui rendaient visite. Ils s'étonnaient du grand rideau qui cachait le mur de l'atelier. Sans doute s'imaginaient-ils qu'Emile dissimulait là son chef-d'oeuvre en cours." (p.23)

Nous remarquons qu'Emile préfère rester loin de ses amis. Mais, malgré cette attitude, ses amis soucieux de son état lui rendent visite. Dans cette optique, au niveau discursif, toutes ces données nous conduisent aux rôles thématiques d'Emile : "insociable" et "solitaire". Nous pouvons décrire ses rôles thématiques qui se manifestent dans ce segment comme suit:

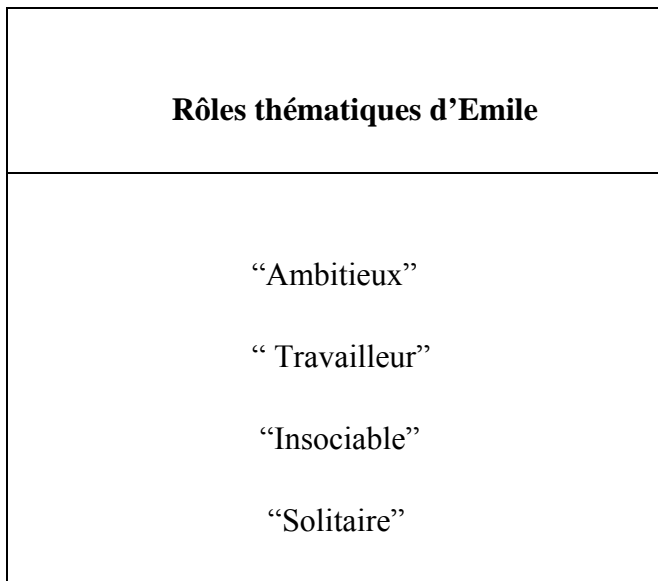


Schéma 15

D'autre part, les figures “un monde si foisonnant”, “un univers tout infini” soulignent qu'Emile ne se sent pas seul dans le monde artificiel du dessin, contrairement au monde réel où il choisit d'être seul. Au niveau profond, le monde artificiel du dessin dans lequel Emile est non-seul et le monde réel où Emile est seul appartenant à la catégorie thymique, renferment le couple euphorie/dysphorie. Dans le monde artificiel du dessin, Emile se définit par son état /euphorique/ tandis que dans le monde réel, il se trouve dans un état /dysphorique/. Nous pouvons le présenter comme suit;

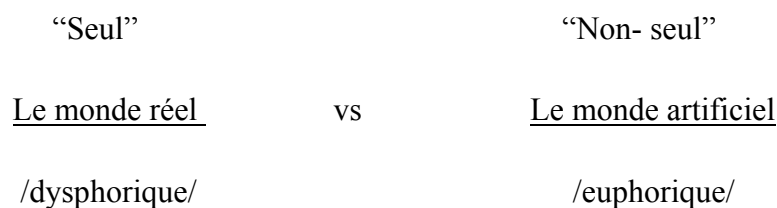


Schéma 16

Nous observons que les verbes “cachait” et “dissimulait” se trouvent associés à l'énigme du dessin, dès qu'ils mettent en lumière le choix d'Emile de ne pas

exposer sa grande reproduction aux yeux de ses amis. En dépit de cela, la grande reproduction cachée par le grand rideau est considérée par ses amis comme un chef-d'oeuvre qui est une fausse supposition. Sur ce point, nous pouvons parler d'une situation paradoxale où nous pouvons nous référer à l'axe sémantique qui repose sur deux modalités véridictoires: /être/ et /paraître/. Il s'articule en /être/: "la grande reproduction" et en /paraître/: "chef-d'oeuvre". Nous pouvons le schématiser de la manière suivante;

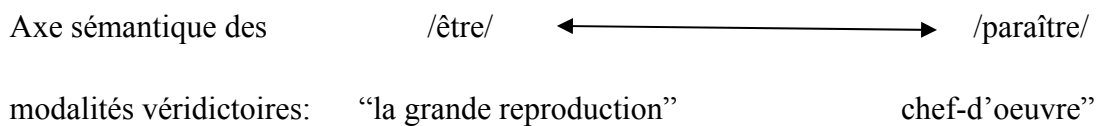


Schéma 17

"De temps à autres, entre deux fièvres d'observation, il vendait une oeuvre, car il faut bien vivre. Et ce n'était pas difficile: il n'avait qu'à reproduire un détail du dessin, ou s'en inspirer, pour être sûr de son coup." (p.24)

En nous basant sur cet extrait, nous précisons au préalable que (S) Emile est un individu qui n'est pas indépendant des nécessités de la société dans laquelle il vit. Autrement dit, l'ordre social lui impose de gagner sa vie; ce qui correspond à un nouveau programme narratif d'usage, (PN d'usage₂): qui consiste à "mener sa vie".

Sur le plan du schéma actantiel, l'ordre social assume la fonction actantielle de destinataire, du moment qu'il pousse Emile à gagner l'argent pour mener sa vie. Etant donné qu'Emile reçoit le contrat transmis par le destinataire et se met en action pour être conjoint avec son objet de valeur (O₃) "l'argent", il participe aux rôles de destinataire et de sujet. Les collectionneurs qui achètent les reproductions d'Emile jouent le rôle actantiel d'adjuvant. Le schéma actantiel de ce PN d'usage₂ peut être formulé comme suit;

Le deuxième PN d'usage qui consiste à "mener sa vie" peut se schématiser de cette façon:

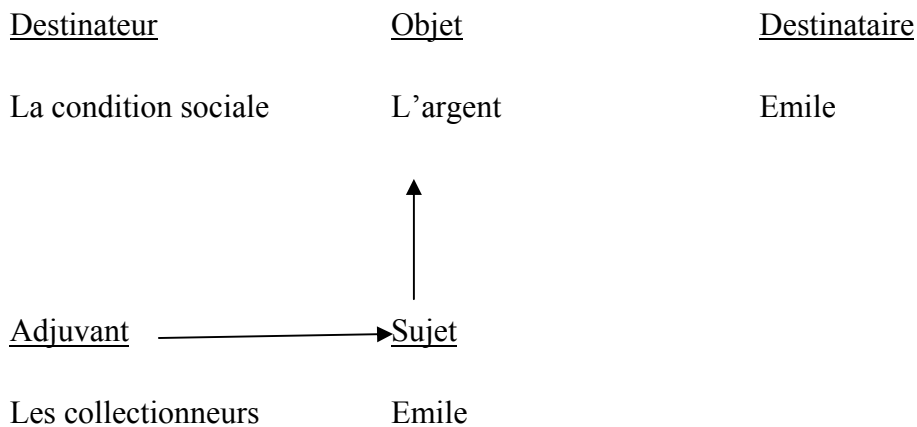


Schéma 18

Sur le plan de la syntaxe narrative, S (Emile) est en relation de disjonction avec son objet de valeur (O₃) "l'argent" dans la phase de la manipulation de son PN d'usage². De cette façon, l'énoncé d'état disjonctif situé sur l'axe du désir peut se présenter de la façon suivante;

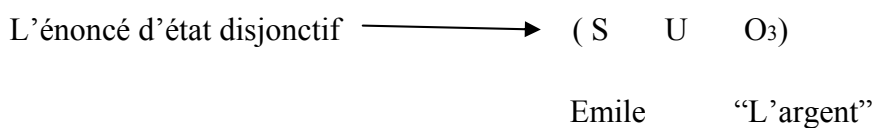


Schéma 19

A la suite de la phase de manipulation, S (Emile) détient la modalité du /vouloir/ et du /devoir/ puisqu'il veut gagner sa vie pour mener à bien sa quête principale. D'ailleurs, le lexème "fièvre" souligne nettement la modalité du /vouloir/ et la passion d'Emile pour dévoiler le mystère du dessin. Donc, nous pouvons dire que comme le premier PN d'usage, ce nouveau PN d'usage sert aussi à la formation

du PN principal de S (révéler le sens caché du dessin). “Et ce n’était pas difficile: il n’avait qu’à reproduire un détail du dessin, ou s’en inspirer, pour être sûr de son coup.” (p.24) la phrase ci-dessus et le verbe “vendait” affirment l’acquisition des modalités du /savoir/ et du /pouvoir/.

Nous pouvons dire que S est doté des objets modaux:

$$S \cap O_m \quad (/v/ + /d/ + /s/ + /p/)$$

S: Emile

Om: objet modal

Schéma 20

Emile (S) passe ainsi à la phase de la performance où il réalise son /faire/ en vendant les nouvelles reproductions.

“La première fut une nature morte, repérée dans le livre posé sur la table. Elle fut immédiatement appréciée. Il l’intitula ‘Réflexion N1’” (p.24)

Sur ce point, nous assistons à l’acquisition de la modalité du /pouvoir/ de manière nette, et nous pouvons décrire l’énoncé d’état conjonctif situé sur l’axe du désir, comme suit:

$$\text{L'énoncé d'état conjonctif} \longrightarrow (S \cap O_3)$$

Emile L'argent

Schéma 21

“Lors d’un de ses voyages (comme il les appelait maintenant), il lui fut donné de réaliser un portrait remarquable. C’était la copie conforme d’un visage découvert dans la pièce mansardée d’un immeuble situé au loin, dans la ville, tout au fond du dessin. Une pure merveille” (p.25)

Cet extrait nous apprend la réalisation de la performance de S (Emile). D'autre part, comme nous avons déjà précisé, désormais Emile, lui-même, appelle ses études comme des "voyages intérieurs": "Lors d'un de ses voyages (comme il les appelait maintenant.)" Au niveau discursif, du fait que ses travaux sont appréciés par le milieu artistique, Emile assume le rôle thématique "réussi".

A côté de ces rapports, ajoutons que la question du collectionneur est significative: "Et quand vous mettez-vous à la couleur?" (p.25) Elle souligne le fait qu'Emile n'utilise pas de couleurs. Ses reproductions sont en noir-blanc comme la réflexion originale. La question ci-dessus qui met l'accent sur la coloration du dessin, se réfère à la vérité qui se révèle à la fin du récit. Donc, nous pouvons dire que cette question se distingue comme une information anticipée concernant le reste surtout la fin du récit.

"'Réflexion N 22' représentait un jeu de miroirs. C'était la retranscription fidèle de l'image anamorphosée observée dans l'ampoule, au-dessus de la table. Tous les dessins portaient en eux la grâce du dessin... et la trace de son mystère." (p.26)

Dans la dernière phrase, il est présenté que chaque reproduction comporte une facette, un trait du dessin "Réflexion". Quoique chacune implique une harmonie interne, indépendante l'une de l'autre, quand elles se rassemblent et se combinent, elles créent un chef-d'oeuvre: "Réflexion". Autrement dit, elles deviennent les morceaux d'une oeuvre plus grande qu'elles.

Nous nous référons au *Petit Robert* pour mettre en lumière le sens des mots "la grâce", "la trace" et "le mystère" et leurs rapports qu'ils entretiennent avec l'isotopie de /l'art/. Par le mot, "grâce" nous entendons "(...) La bonté divine; les faveurs qu'elle dispense". Le mot "la trace" désigne "Suite d'empreintes ou de marques que laisse le passage d'un être ou d'un objet; chacune des ces empreintes, de ces marques." Le mot "mystère", est défini comme " Chose cachée, secrète 1.Ce qui est (ou est cru) inaccessible à la raison humaine; (...) 2. Ce qui est inconnu, caché;(...) 3. Ce qui a un caractère incompréhensible, très obscur."

En nous centrant sur toutes ces remarques, nous pouvons dire que la figure “grâce” traduit la sublimité de l’art. Quant aux figures “ trace” et “mystère”, elles se réfèrent à l’énigme du dessin.

Dans ce cas, toutes ces figures renferment isotopie de l’/art/ et nous pouvons le formuler comme suit;

ISOTOPIE	/ART/
FIGURES	<p>“ grâce”</p> <p>“ trace”</p> <p>“mystère”</p>

Schéma 22

Dernièrement, à la fin de ce segment, nous voyons qu’Emile subit les changements en apparence, en d’autres termes, il est soumis à une transformation physique (la barbe, les cheveux) (pp. 23-26).

Cette transformation physique se réalise parallèlement au processus de sa recherche que nous avons intitulé le programme narratif principal “révéler le sens caché du dessin”. Cela veut dire que, les changements en apparence d’Emile se forment au fur et à mesure qu’il s’avance dans sa quête, dans son PN principal “révéler le sens caché du dessin”. Nous allons examiner cette transformation physique et sa relation avec le PN principal de S (Emile) plus en détails dans les segments suivants.

2. 2. 2. Segment 2 (pp. 27-28)

“Les années passèrent, rythmées par les étapes d’un succès grandissant.”
(p.27) Au début de ce segment, nous apprenons que le temps s’est écoulé et qu’il arrive dans la carrière d’Emile, une période de succès.

Il devient un artiste très célèbre, ses dessins sont représentés dans les musées à l’étranger, dans les expositions internationales. Il commence à voyager et à participer aux milieux artistiques où ses oeuvres sont admirées par le public.

D’autre part, au niveau discursif, comme Emile (S) fait un tour mondial, il se caractérise par le rôle thématique “mobile”. Il est entouré des collectionneurs, des amateurs d’art et des journalistes partout où il va. De temps à autre, ils font des compliments à Emile en témoignant ainsi de son succès:

Emile: “Je n’invente rien. Je reproduis...”

Femme: “C’est génial. Quelle inspiration!”

Homme: “ ...Et quelle modestie!”

(p.27)

La réponse d’Emile, en fait, peut être considérée comme une confession car elle souligne la vérité qu’Emile n’est pas un créateur, mais un imitateur. Or, comme nous entendons par les commentaires, aux yeux du public Emile est un artiste qui fabrique des grandes oeuvres. Cette situation nous permet de procéder à cette observation suivante: Nous avons dit plus haut qu’Emile (S) apparaît comme un artiste aux yeux du public quoiqu’il soit un imitateur en réalité. En un mot, il possède une fausse image de lui-même en public.

Sur ce point, nous pouvons nous référer à l’axe sémantique qui repose sur deux modalités véridictives: /être/ et /paraître/. Il s’articule en /être/: “un imitateur” et en /paraître/: “un artiste”. Nous pouvons le schématiser de la manière suivante:

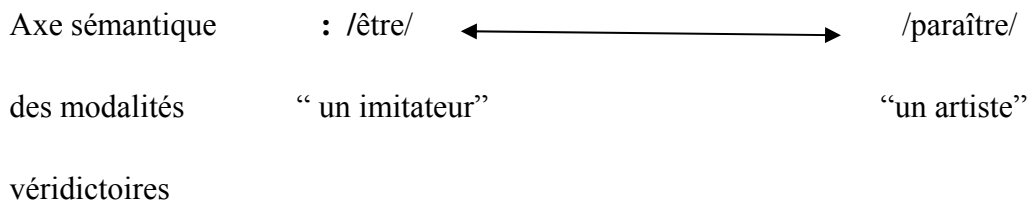


Schéma 23

En outre, nous constatons que le public est curieux et tente de déchiffrer le mystère en posant diverses questions:

Femme: “Your drawings are always entitled ‘Réflexion’ Why?”

Journaliste: “Vous avez dit un jour: ‘ je ne crée pas, je reproduis’. Que vouliez- vous dire?”

Emile: “ ‘Laissez aux hommes leur secret. Ils vous livreront leur jardin.’ ”

(pp.27-28)

La réponse d’Emile indique qu’il ne veut pas expliquer le vrai but de ses reproductions, en d’autres termes, l’objectif de sa quête reste comme un secret entre son ami Edouard et lui.

Du reste, la phrase “Un succès involontaire qu’il partageait en silence avec son ami” (p.28) est une preuve qui affirme cette convention silencieuse. “Un ami disparu il y avait maintenant longtemps, et dont le souvenir s’était peu à peu évanoui dans sa mémoire.” (p.28) Du fait que les années passent, le temps s’écoule, (comme nous avons déjà remarqué dans le segment premier) Emile vieillit. Nous pouvons le distinguer surtout dans son apparence physique: au début de l’histoire, il avait les cheveux longs, puis la barbe, après quelque temps les cheveux étaient courts et à la fin il a commencé à les perdre. Nous observons qu’il devient une personne âgée. A côté des rides et des marques de vieillesse, il a des difficultés mentales aussi: l’image de son ami commence à s’effacer dans sa mémoire.

Au niveau discursif, toutes ces remarques (qui sont considérées comme ses rôles figuratifs) manifestent le rôle thématique d'Emile: "vieux".

2. 2. 3. Segment 3 (p. 29)

" Arriva le jour où il eut le brusque sentiment d'avoir atteint les limites du dessin. Il en avait tout observé, tout scruté. Il avait maintenant en mémoire jusqu'au plus infime détail du dessin. Un vide étrange se produisit. Il n'avait plus rien à reproduire." (p.29)

Dans ce segment, nous constatons qu'Emile (S) parvient au sommet de sa reproduction sans arriver pourtant à découvrir l'enigme du dessin.

Au niveau de l'analyse narrative, cette situation peut être traduite comme suit; il ne réussit pas à obtenir son objet principal "le sens du dessin" étant donné qu'il n'acquiert que des modalités du /vouloir/ et du /devoir/ comme nous l'avons expliqué dans le premier segment de la deuxième séquence.

Dans ce cas, comme il n'est pas muni des modalités du /savoir/ et du /pouvoir/, il ne peut pas réaliser sa performance ou son faire de son PN principal "révéler le sens caché du dessin".

En dépit de sa détermination, de ses travaux, et de ses longs efforts, il est toujours dans une relation de disjonction avec son objet de valeur principal "le sens du dessin". Dans cette perspective, il s'agit d'une suspension dans la performance de son PN principal ("révéler le sens caché du dessin") :

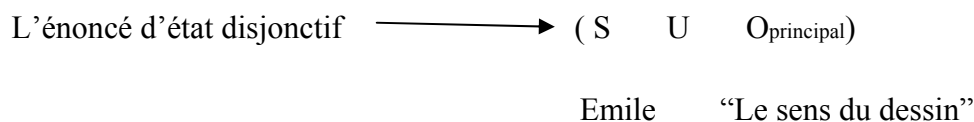


Schéma 24

Nous remarquons qu'au niveau discursif, le PN principal "révéler le sens caché du dessin" qui reste suspendu, entraîne Emile vers un profond désespoir et une

grande déception. Pour la première fois, il perd la foi à sa quête, quoiqu'il ait appris chaque détail du dessin par coeur.

“Un vide étrange se produisit. Il n'avait plus rien à reproduire.” (p.29)

Au niveau profond, les figures “un vide étrange” et “plus rien à reproduire” décrivent bien cet état de démoralisation. Donc, ses rôles thématiques sont décrits comme “déçu”, “désespéré”, “démoralisé”.

Les rôles thématiques d'Emile “déçu”, “désespéré”, “démoralisé” correspondent à la catégorie thymique de /dysphorie/. Ils dénotent la dysphorie dans l'état d'Emile étant étroitement liée à la suspension de son PN principal “révéler le sens caché du dessin”.

Figures	Rôles thématiques	Catégorie thymique
<p>“un vide étrange”</p> <p>“plus rien à reproduire”</p>	<p>“déçu”</p> <p>“désespéré”</p> <p>“démoralisé”</p>	<p>/dysphorie/</p>

Schéma 25

Nous pouvons dire qu'Emile se trouve dans un état dysphorique qui réside à la non-réalisation et à la suspension de son PN principal “révéler le sens caché du dessin”, manifesté surtout par les figures “un vide étrange”, “plus rien à reproduire”.

Niveau narratif	Niveau discursif	Niveau profond
La suspension de son PN principal “révéler le sens caché du dessin”.	“ un vide étrange” “plus rien à reproduire”	/dysphorie/

Schéma 26

2. 2. 4. Segment 4 (p.30)

Le dernier segment se termine par cette remarque:

“Il réalisa qu’il avait dispersé le dessin en fragments dans le monde entier, sous la forme d’un gigantesque puzzle. Un puzzle dont il manquait la pièce principale.” (p.30)

Dans cet extrait, le lexème “le dessin en fragments” se réfère aux reproductions fabriquées par Emile et le lexème “la pièce principale” souligne l’énigme du dessin.

A côté de cela, la métaphore de “la forme d’un gigantesque puzzle” est une figure qui évoque le mystère du dessin. Dans ce segment nous apprenons qu’Emile arrive à la fin de son voyage, mais sa quête principale reste loin d’être achevée. Au niveau de l’analyse narrative, la phrase “Un puzzle dont il manquait la pièce

principale” équivaut à la non-réalisation du PN principal qui consiste à “révéler le sens caché du dessin” de S (Emile).

Nous formulons l'énoncé d'état disjonctif d'Emile (S) où il est disjoint de son objet de valeur principal ($O_{\text{principal}}$) “le sens du dessin” de la façon suivante;

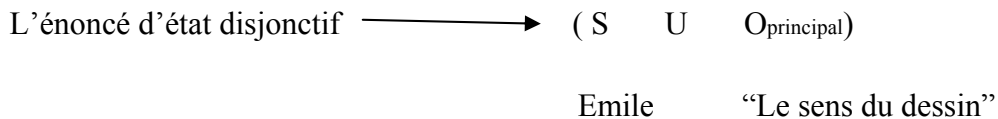


Schéma 27

Rappelons ce que nous venons d'examiner dans cette séquence: Emile se met à examiner le dessin et à fabriquer des reproductions grâce auxquelles il peut mener sa vie. De cette façon, il devient célèbre dans le monde artistique. Puis, il part en voyage, il fréquente les milieux artistiques où ses reproductions sont appréciées par le public. De cette manière, il devient un artiste légendaire.

Malgré son grand succès, un jour il comprend qu'il a atteint l'apogée de sa capacité de reproduire. A la fin, le tour du monde se termine et il rentre dans son pays.

Au niveau profond, la grande déception d'Emile liée à la suspension de sa quête correspond à la catégorie thymique de /dysphorie/. Dans cette séquence, il s'agit d'une imprécision au niveau de la quête d'Emile. La deuxième séquence s'achève par l'incertitude, nous ne savons pas si Emile (S) continue sa quête ou non. La réponse sera donnée dans la séquence suivante.

2. 3. Séquence 3: “ Le Dessein” (pp.32-44)

La troisième séquence qui s'intitule “Le Dessein” est la séquence finale du récit. Elle se compose de trois segments.

Sur le plan de la structure de l'intrigue, étant donné que cette séquence relate le processus de la découverte du mystère du dessin, elle peut être considérée comme le dénouement du récit. D'autre part, à la suite d'une suspension, la performance et la sanction du PN principal de S (Emile) se réalisent dans cette séquence.

Donc, nous pouvons dire que, cette séquence joue un rôle significatif dans le parcours narratif de S (Emile) qui cherche à dévoiler le mystère du dessin.

Le premier segment évoque le retour d'Emile chez lui, à la suite du tour mondial qu'il a réalisé. Ce segment met en scène le recommencement des études intensives d'Emile sur le dessin durant lesquelles il en remarque une disposition de dix objets en cercle. Cette remarque lui permettra de dévoiler l'énigme du dessin. L'application du schéma de la disposition des dix objets situés en cercle, sur la carte du ciel ajoute une nouvelle dimension à la quête de S (Emile). Car, à ce point du récit, nous assistons à l'apparition d'une phrase latin "*i ad colorem*" qui signifie "va vers la couleur" en français. La phrase formée par les premières lettres des dix étoiles situées dans la carte du ciel, servira de clé pour dévoiler finalement le mystère du dessin.

Dans le deuxième segment, il s'agit d'un changement spatial. Emile décide d'aller à l'appartement d'Edouard pour observer le dessin d'un autre angle. Avec la coloration du dessin, tout son mystère se révèle. Dans ce segment, la performance et la sanction (dans laquelle le sujet est glorifié par le destinataire) du PN principal de S (Emile), se réalisent. Autrement dit, Emile (S) parvient à la fin de sa quête "dévoiler le mystère du dessin". Ce segment prend fin avec la mort du sujet (Emile).

Le troisième segment est le segment qui clôt le récit. Dans ce segment, le narrateur nous informe brièvement sur ce qui se passe avec le dessin après la mort d'Emile. Nous apprenons que la version finale du dessin se trouve dans la réserve d'un musée de province. Dernièrement, nous voyons que la version finale du dessin qui est la seule oeuvre d'art originale d'Emile, ne porte pas de la signature.

2. 3. 1. Segment 1 (pp.32-37)

Au début du premier segment, il est présenté que S (Emile) est rentré chez lui, par la suite du tour du monde qu'il a réalisé.

“ Il avait fait le tour du monde et était revenu au point de départ. ‘Réflexion’... L'énigme de ce mot était devenue aussi grande que le monde.” (p.32)

Au niveau de son interprétation, la phrase ci-dessus signifie que la quête d'Emile “révéler le mystère du dessin” n'arrivait à aucun résultat. Donc, nous pouvons dire que le mystère du dessin reste comme un puzzle dont les pièces attendent d'être situées. Après longues années, Emile a mené sa quête sans aboutir à sa fin. Dans ce segment nous apprenons que, pour Emile le temps de recommencer sa quête arrive enfin. Il faut noter qu'au niveau narratif, comme nous l'avons déjà souligné, la performance du PN principal de S (Emile) ne s'est pas réalisée.

En outre, dans la deuxième séquence il est précisé qu'Emile (S) était en train de se déplacer constamment à cause du tour du monde qu'il réalisait. Pour cette raison, au niveau discursif, il est décrit comme “mobile”. Dans cette séquence, comme Emile (S) rentre chez lui et y s'installe, au niveau discursif il n'est pas aussi mobile qu'il l'était dans la séquence précédente.

“Alors il cessa de dessiner. Il regarda le dessin une dernière fois. La clé était dans le titre. Il le savait. ‘Réflexion...’” (p.33)

Dans cet extrait, les lexèmes “la clé” et “savait” nous montrent que S (Emile) est doté de la modalité du /savoir/. Il acquiert de la puissance et il retrouve la motivation pour continuer sa quête étant donné qu'il compte sur son savoir.

De ce fait, au niveau thématique, Emile (S) se définit comme “ambitieux”, “motivé” et “déterminé”.

“Réfléchir... Oui.. Certains objets du dessin ‘Réfléchissaient’ ... Après une minutieuse investigation, il s'aperçut que dix objets réfléchissants étaient disposés en cercle... Pourquoi? En étudiant la position des objets, il découvrit avec fièvre que leur agencement était parfaitement géométrique et leur permettait de se faire miroir les uns aux autres... A cet instant, il se demanda si c'était bien lui qui maîtrisait cette réflexion ou si ce n'était pas le dessin qui le manipulait... Mais le doute ne dura pas ...” (pp.33-35)

Toujours en étudiant le dessin, S (Emile) remarque l'ordre de quelques objets situés dans l'appartement d'Edouard, est différent. Les dix objets y sont disposés en cercle et construisent une figure sous forme d'une étoile symétrique. Cette étoile possède dix coins dont chacun indique un objet dans le dessin de l'appartement. S (Emile) s'aperçoit que les premières lettres de ces dix objets, "interrupteur", "émeraude", "rétroviseur", "téléscope", "éclat de verre", "oeil", "lunettes", "fenêtre", "cristal", "navaja" composent le mot "Réflexion". A ce point du récit, à partir de l'utilisation des objets, nous pouvons nous référer au mouvement Fluxus qui a été déjà évoqué dans la première séquence. Il avait été dit que:

"né dans les années soixantes, le mouvement du Fluxus est un mouvement de l'art contemporain qui trouve son écho dans la musique, dans les arts visuels et dans la littérature. Le mouvement du Fluxus se manifeste comme une nouvelle révolution de l'art" (p.24)

Le mouvement Fluxus né dans les années soixante, est un courant d'art dont le principe s'établit sur l'exploration de la vie quotidienne comportant l'utilisation des objets. Le mouvement Fluxus est fondé par George Maciunas pour nommer " (...) une revue, destinée à publier des oeuvres d'artistes, écrivains et musiciens expérimentaux, mais qui servit rapidement à présenter une grande diversité de <<performances>>, musiques et autres travaux, rangés dans la rubrique Fluxus (...)"¹

Le mouvement Fluxus s'inspire des performances d'avant-garde, surtout celles de Dada dans les arts plastiques du XXème siècle. Une performance Fluxus est née de l'interaction auditive ou visuelle entre le sujet (le performer) et l'objet. Comportant une structure simple ou complexe, elle est une action exécutée par un individu ou par des nombreuses personnes, en d'autres termes elle est un acte solitaire ou collectif.

Une performance Fluxus déclenche autour de la manipulation et de l'utilisation des objets, effectuant un acte auditif ou visuel. "Les events Fluxus

¹ Elizabeth Armstrong, et alii., **L'esprit fluxus**, Musées de Marseille, 1995, p.24.

explorent le processus de fabrication de l'image, créateur de desseins et de l'usage des choses, des expériences de pensée et des alternatives de performances comportementales; (...)”²

Au cour d'une performance de Fluxus, les performers et les spectateurs sont invités à saisir et à comprendre la pensée principale et le thème fondamental de la performance. “ (...) Les events Fluxus proposent à la formation de la perception et de la connaissance, des modèles fort originaux de redécouverte de la valeur événementielle attachée aux actions et aux objets”.³

Il est clair que l'un des objectifs du mouvement Fluxus est de trouver la valeur artistique ou fonctionnelle d'un objet pendant une performance Fluxus. Les membres du mouvement adoptent l'idée de choisir un objet quotidien ou un objet futile et le transformer à un objet d'art ou à un objet utile au cours de la performance.

Dans cette perspective, nous pouvons assumer qu'au niveau profond, la découverte de dix objets en cercle dans l'appartement d'Edouard dont les premières lettres forment le mot “réflexion” peut être considérée comme la première chaîne d'une performance Fluxus. Cette performance qui serait exécutée par Emile (S) a une structure complexe étant une performance fluxus individuelle. Car, selon le principe du mouvement Fluxus, au cour d'une performance la valeur et l'usage des objets sont redécouverts de façon différente. Autrement dit, les objets ont une fonction artistique ou esthétique aussi bien qu'une fonction technique. Dans notre récit, au moment où Emile observe que les premières lettres de dix objets en cercle

dans l'appartement d'Edouard forment le mot “réflexion”, ces objets ont une fonction artistique à côté de leur fonction technique. A cet égard, les dix objets en cercle “interrupteur”, “émeraude”, “rétroviseur”, “téléscope”, “éclat de verre”, “oeil”, “lunettes”, “fenêtre”, “cristal”, “navaja” qui sont des objets du monde quotidien se transforment en objets d'art dès qu'ils ont une fonction artistique.

² **Ibid.**, p.86.

³ **Ibid.**, p.65.

Toujours au niveau profond, les éléments narratifs et thématiques que nous venons d'expliquer ci-dessus: la découverte des objets en cercle, la formation du mot "réflexion" et sa relation avec le mouvement Fluxus d'Emile, tous renvoient à l'isotopie de l'art.

Dans la première séquence, nous avons souligné l'universalité de l'art pour l'humanité. Dans ce sens, nous voyons que dans la troisième séquence, il s'agit d'une remarque subjective de l'artiste (d'Emile) dans l'art qui est un phénomène universel et général. A ce point du récit, nous pouvons parler de la mise en oeuvre de cette nouvelle forme de l'art dans la mesure où elle devient une sorte d'expression individuelle.

"Le centre du cercle formé par les dix objets correspondait au guéridon, sur lequel était posée une carte du ciel. Il connaissait cette carte: il l'avait-elle aussi-reproduite quelques années auparavant. Les étoiles ... Il n'aurait jamais imaginé qu'un jour il les scruterait au microscope. Que fallait-il déceler dans cet infini insondable?..." (pp.35-36)

Comme il est décrit dans l'extrait ci-dessus, le travail d'Emile sur les étoiles pour découvrir le mystère du dessin, nous montre qu'il a un savoir profond de l'astronomie. Au niveau narratif, ses connaissances astronomiques peuvent être considérées comme son savoir scientifique déterminant ainsi la modalité du /savoir/ dont Emile est déjà dotée. Sur plan syntaxique, nous constatons qu'Emile ne dispose pas de la compétence nécessaire pour réaliser son PN principal, il lui manque encore le /pouvoir/.

D'autre part, nous remarquons l'emploi du lexème "insondable" dans le texte pour la deuxième fois. Ce lexème est utilisé pour la première fois dans le premier segment de la deuxième séquence pour mettre l'accent sur l'énigme du dessin: "Le caractère insondable du dessin n'était-il pas un piège voulu pour qu'il s'y perde?" (p.23). Dans cet extrait ci-dessus, ce lexème est utilisé pour caractériser en même temps le mystère des étoiles et celui de l'univers: Que fallait-il déceler dans cet infini insondable? (p.36)

Sur ce point, nous voyons que l'expression "cet infini insondable" qui renvoie au ciel et plus généralement à l'univers, s'inscrit sur l'isotopie de la /nature/.

"Il eut l'idée d'appliquer le schéma de réflexion des objets à la carte du ciel, en positionnant l'étoile polaire au centre du cercle... Les 10 pointes correspondaient exactement à 10 étoiles. Les premières lettres des 10 noms d'étoiles lui donnèrent une phrase latine..." (pp.36-37)

En nous appuyant sur cet extrait, nous comprenons que l'agencement des dix objets en cercle correspond aux dix points sur la carte du ciel dont chacun indique une étoile. Ce sont les étoiles qui se trouvent dans le système solaire. Dans *Le Petit Robert* l'"étoile" est définie comme "astre producteur et émetteur d'énergie, et dont le mouvement apparent sur la sphère céleste est trop faible pour l'observation à courte durée."

Selon l'agencement des dix objets, le premier objet "interrupteur" indique l'étoile "*Enif (Epsilon Pegasi)*" sur la carte du ciel. Elle est une étoile qui appartient à la constellation de Pégase.

L'objet "émeraude" indique l'étoile "*Deneb Kaitos (Beta Ceti)*" sur la carte du ciel. Elle est aussi connue sous le nom de "la queue de Baleine" en arabe. Elle est étoile plus brillante de la Baleine qui est une énorme constellation.

Un autre objet "rétroviseur" indique l'étoile "*Okda (Alpha Piscium)*" qui figure dans la constellation des Poissons. Elle a aussi le nom traditionnel: "la corde" en arabe.

L'objet "téléscope" indique l'étoile "*Omicron Eridan*" sur la carte du ciel. Cette étoile appartient à la constellation d'Eridan qui est située aux frontières d'Orion, du Taureau et de l'Hydre Mâle.

Un autre objet "éclat de verre" indique l'étoile "*Mirzam (Beta Canis Majoris)*" sur la carte du ciel qui est une étoile dans la constellation du Grand Chien. Elle possède le nom traditionnel: "le héraut ou l'annonceur" en arabe.

"L'oeil" indique l'étoile "*Régulus (Alpha Leonis)*". Cette étoile est considérée comme la plus brillante de la constellation du Lion. Elle a aussi le nom traditionnel "le coeur du lion" en arabe.

L'objet "lunettes" indique l'étoile "*Epi (Alpha Virginis)*" qui est l'étoile la plus lumineuse dans la constellation de la Vierge. Elle est l'une des étoiles les plus brillantes du ciel nocturne.

Un autre objet "fenêtre" indique "*Iota de la Balance*". Elle fait partie de la constellation de la Balance qui est située entre la Vierge à l'ouest et le Scorpion à l'est.

L'objet "cristal" indique l'étoile "*Cheleb (Beta Ophiuchi)*". Elle figure dans la constellation d'Ophiuchus. Elle a le nom traditionnel "chien de berger" en arabe.

Le dernier objet "navaja" indique l'étoile "*Altair (Alpha Aquilae)*" sur la carte du ciel. Elle est l'une des étoiles plus brillantes, appartenant à la constellation de l'Aigle.

"Les premières lettres des 10 noms d'étoiles lui donnèrent une phrase latine. '*I ad colorem*' Va vers la couleur." (p.37)

Les premières lettres de ces étoiles "*Enif, Deneb Kaitos, Okda, Omicron, Mirzam, Regulus, Epi, Iota de la Balance, Cheleb, Altair*" construisent la phrase "*I ad colorem*" qui signifie "va vers la couleur" en français. L'apparition de cette phrase peut être prise en considération comme la réalisation de la deuxième chaîne de la performance Fluxus d'Emile. Les informations des étoiles que nous venons de donner, se réfèrent à l'astronomie elle-même définie dans *le Petit Robert* comme la "Science des astres, des corps célestes (y compris la Terre) et de la structure de l'univers".

Au niveau profond, nous pouvons dire que dans notre récit l'information scientifique ouvre la voie à la création artistique. Il s'agit de la collaboration efficace entre l'art et la science, ces deux constituants fondamentaux de la culture humaine entretiennent entre eux un rapport très étroit. En nous appuyant sur l'apparition de la phrase latine "*I ad colorem*", nous constatons que la science est au service de l'art.

Autrement dit, la science est une force génératrice au service de la création artistique. Dans notre récit, le refus du clivage traditionnel entre l'art et la science est mis en relief. D'ailleurs, nous observons le bouleversement de l'idée: la science s'oppose à l'art.

L'art et la science, les deux constituants fondamentaux de la culture humaine, partagent la même vocation pour la recherche. L'art se fonde sur la recherche de l'esthétique, de la beauté, alors que la science sur celle de la vérité. Ce fait met en évidence une fois de plus le refus de la rupture entre la science et l'art. Dans notre récit, il s'agit d'une situation pareille; les découvertes scientifiques éclairent et guident Emile pour accomplir sa performance artistique.

2. 3. 2. Segment 2 (pp.38-43)

Ce segment se distingue du précédent par le changement spatial: Emile quitte son appartement pour aller à l'immeuble de son ami, d'Edouard. Après toutes ces longues années, Emile rentre dans l'immeuble de son ami d'Edouard pour la première fois.

“Emile n'était jamais retourné chez son ami. Dans la cour, son nom était toujours sur la boîte aux lettres. Il s'étonna de reconnaître l'odeur de l'immeuble, lui qui avait oublié le visage de son ami.” (pp.38-39)

Emile se souvient de l'odeur de l'immeuble de son ami tandis qu'il a de la difficulté de se rappeler le visage d'Edouard.

“La porte de l'appartement n'était pas fermée à clé. A l'intérieur, la mise en scène de l'appartement était bien conforme au dessin et malgré toutes ces années, rien n'avait changé. Les objets et les personnages étaient tous présents, comme pour une ultime représentation. ‘*I ad colorem.*’ Il l'utilisa pour la première fois. Avec délicatesse, il restitua les teintes dans toutes les nuances que la lumière peut donner ” (pp.39-41)

Dans cet extrait, nous constatons que la décoration de l'appartement d'Edouard avec tous ses objets et toutes ses figures est tout à fait identique à celle que nous retrouvons dans la reproduction qui montre l'appartement d'Edouard.

Emile entre dans l'immeuble d'Edouard et place son chevalet sur lequel se pose la reproduction de l'appartement d'Edouard. Puis, Emile se met à coloriser la reproduction en soumettant le sens de la phrase latine: ‘*I ad colorem.*’. Il colore le dessin d'après la direction de la lumière entrant par la fenêtre. A la fin de la

coloration, dans le dessin apparaît une figure qui ressemble au visage d'Edouard portant un chapeau et une cravate. Il faut souligner cette apparition du visage de son ami d'Edouard dans le dessin, car elle est une évocation visuelle pour Emile qui a oublié le visage de son ami au bout des années.

Au niveau narratif, sur le plan syntaxique, avec la coloration du dessin qui se termine par l'apparition du visage d'Edouard, Emile détient la modalité du /pouvoir/. Nous pouvons dire que S (Emile) se trouve en conjonction avec toutes les modalités, il dispose ainsi de toute la compétence nécessaire: /devoir/, /vouloir/, /savoir/ et /pouvoir/. Nous pouvons dire que S (Emile) est doté des objets modaux:

$$S \cap O_m \quad (/v/ + /d/ + /s/ + /p/)$$

S: Emile

O_m: objet modal

Schéma 28

Toujours sur le plan syntaxique, le processus de la coloration du dessin et l'apparition du visage d'Edouard correspondent à la phase de la performance du PN principal "révéler le sens caché du dessin" de S (Emile).

En d'autres termes, l'acquisition du faire du PN principal: "révéler le sens caché du dessin" de S (Emile) est accomplie.

Sur l'axe du désir, S (Emile) est en relation de possession avec son objet principal: "le sens caché du dessin". Car, désormais Emile (S) dévoile le secret du dessin (l'apparition du visage d'Edouard) à l'aide de la coloration.

Donc, S (Emile) est conjoint avec son objet de valeur principal (O_{principal}) "le sens caché du dessin". Nous pouvons décrire l'énoncé d'état conjonctif comme suit:

$$\text{L'énoncé d'état conjonctif} \longrightarrow (S \cap O_{\text{principal}})$$

Emile "Le sens caché du dessin"

Schéma 29

Dans la phase de la sanction, il s'agit de la réussite de la quête principale d'Emile du fait que son PN principal: "révéler le sens caché du dessin" se termine avec succès. En outre, lorsqu'Emile finit avec la coloration du dessin, il remarque la photo d'Edouard posée sur une table ayant la note: "Tu es arrivé, Amitié Edouard" (p.42) Cette note peut être considérée comme l'épreuve glorifiante puisqu'il s'agit de la reconnaissance du sujet (Emile) par le destinataire (Edouard). Nous pouvons la transcrire comme suit;

L'épreuve glorifiante: → la note sur la photo: S ∩ O_{principal}

Emile "le sens caché du dessin"

Schéma 30

La note "Tu es arrivé, Amitié Edouard" (p.42) est le jugement du destinataire (Edouard) sur la performance du sujet (Emile) pour cette raison, le destinataire (Edouard) assume le rôle du "juge". En un mot, nous pouvons dire que S (Emile) est glorifié par le destinataire juge (Edouard).

Au niveau profond, la coloration du dessin et l'apparition du visage d'Edouard peuvent être considérées comme la performance principale de la réalisation de la performance Fluxus exercée par Emile.

En ce qui concerne la quête d'Emile, sa performance Fluxus se compose de trois étapes: "1- la formation du mot 'Réflexion' 2- la formation du phrase "I ad colorem" 3- l'apparition du visage d'Edouard. Cette dernière performance crée la troisième chaîne de la performance Fluxus réalisée par Emile. Nous avons observé que les deux performances précédentes se réalisent grâce à l'utilisation et à la manipulation des objets quotidiens qui se transforment en objets d'art.

Dans cette dernière performance, nous assistons à l'usage de la lumière qui est le support indispensable des arts visuels. La lumière, le matériau artistique joue

un rôle essentiel sur la coloration du dessin. La lumière construit un rapport entre le monde et le dessin en révélant le secret caché du dessin.

Pour Emile, l'exploration et l'étude de la lumière indiquent l'accomplissement de sa quête ("dévoiler le secret du dessin") et aussi celui de sa performance de Fluxus. La performance de Fluxus qui est exercée par Emile est étroitement liée à sa quête principale "dévoiler le secret du dessin". Car, cette performance fluxus se manifeste de façon improvisée pour Emile à partir du moment où il réalise sa performance de sa quête. Dans ce cas, l'achèvement de la quête d'Emile "révéler le sens caché du dessin" signifie tout simplement la fin de sa performance de Fluxus: Nous pouvons dire qu'il y a un rapport sémantique entre les faires d'Emile qui s'inscrivent sur l'isotopie de l'/art/.

La performance fluxus \cong La quête d'Emile

Schéma 31

"Le médecin qui découvrit Emile conclut d'un ton professionnel qu'il s'était endormi d'un sommeil éternel. Seul son ami Edouard aurait pu déceler sur ses lèvres la subtile esquisse d'un sourire." (p.43)

En partant de cet extrait, nous venons d'apprendre qu'après avoir accompli sa quête "révéler le sens caché du dessin" et être resté fidèle à la demande de son ami d'Edouard, Emile est décédé. Son corps est trouvé par le médecin dans l'immeuble d'Edouard.

En outre, nous constatons que la phrase "il s'était endormi d'un sommeil éternel" employée dans l'extrait ci-dessus, renferme l'isotopie de la /mort/, tout en nous montrant Emile est "mort" au niveau thématique.

Au niveau profond, dans la deuxième séquence nous avons observé qu'Emile se trouvait dans un état dysphorique lié à la non-réalisation du PN principal qui consiste à "révéler le sens caché du dessin". Quant à la séquence finale, le lexème "la subtile esquisse d'un sourire" dénote une euphorie dans l'état d'Emile. Cet état

Grâce au testament d'Edouard qui annonce une tâche majeure à Emile, se révèle la quête d'Emile. Quoique l'objectif de cette quête apparaisse comme "la découverte du sens caché du dessin" la quête protège aussi l'amitié d'Edouard et d'Emile pour toujours en s'appuyant sur la force attractive de l'art.

2. 3. 3. Segment 3 (p.44)

Dans le dernier segment du récit, nous sommes brièvement informés sur ce qui se passe avec le dessin (qui est devenu une oeuvre artistique) après la mort d'Emile.

Avant d'observer ce segment, il faut se rappeler le premier segment de la deuxième séquence où nous avons constaté que la prise en considération de la grande reproduction d'Emile comme chef-d'oeuvre par ses amis, établit un état du /faux/.

"Parfois des amis inquiets lui rendaient visite. Ils s'étonnaient du grand rideau qui cachait le mur de l'atelier. Sans doute s'imaginaient-ils qu'Emile dissimulait là son chef-d'oeuvre en cours." (p.23)

Car, les modalités véridictoires: /être/ "la grande reproduction" et /paraître/ "chef-d'oeuvre" ne sont pas identiques

En outre, nous avons souligné que dans le deuxième segment de la deuxième séquence, l'apparition d'Emile comme un artiste aux yeux du public est l'ordre du /faux/ dès qu'il n'est qu'un imitateur en réalité.

"Les années passèrent, rythmées par les étapes d'un succès grandissant. Un succès involontaire qu'il partageait en silence avec son ami" (pp.27-28)

Une fois de plus, les modalités véridictoires: /être/ "un imitateur" et /paraître/ "un artiste" ne sont pas identiques. Or, contrairement à ces observations dans la

deuxième séquence, la troisième séquence annonce un changement important au niveau des modalités véridictoires.

“Son ultime dessin est entreposé dans la réserve d’un musée de province et ne fait l’objet d’aucune attention particulière. Il n’est pas signé.” (p.44)

En partant de ces phrases, nous comprenons qu’à la fin de la performance Fluxus, Emile parvient à créer sa première et seule oeuvre artistique. Elle est le dessin coloré de l’appartement d’Edouard impliquant la figure d’Edouard: son visage, une partie de son corps -portant un chapeau et une cravate- situés au plan premier du dessin, ce qui est émergée à l’aide de la lumière.

Donc, contrairement aux reproductions fabriquées précédemment, quoique ce dernier dessin ne porte pas la signature d’Emile, il est le chef-d’oeuvre unique dans lequel Emile reflète sa conception artistique. En dépit de ses reproductions précédentes, son chef-d’oeuvre n’attire aucune attention. Inconnu et non apprécié, le dessin ultime grâce auquel Emile mérite effectivement le titre d’artiste, est installé dans l’entrepôt d’un musée.

Sur ce point, nous pouvons parler de la cohérence de deux modalités véridictoires: /être/ “un artiste” et /paraître/ “un artiste” dans ce segment par rapport aux segments premier et deuxième de la deuxième séquence où la compétence du PN principal est sous le signe du /faux/.

D’autre part, nous constatons que la sanction du PN principal d’Emile: “révéler le sens caché du dessin” se réalise sous le mode du /vrai/, puisque les modalités véridictoires: /être/ “un artiste” et /paraître/ “un artiste” sont identiques. “Son ultime dessin est entreposé dans la réserve d’un musée de province (...)”(p.44)

Nous pouvons schématiser le mode du /vrai/ de la façon suivante:

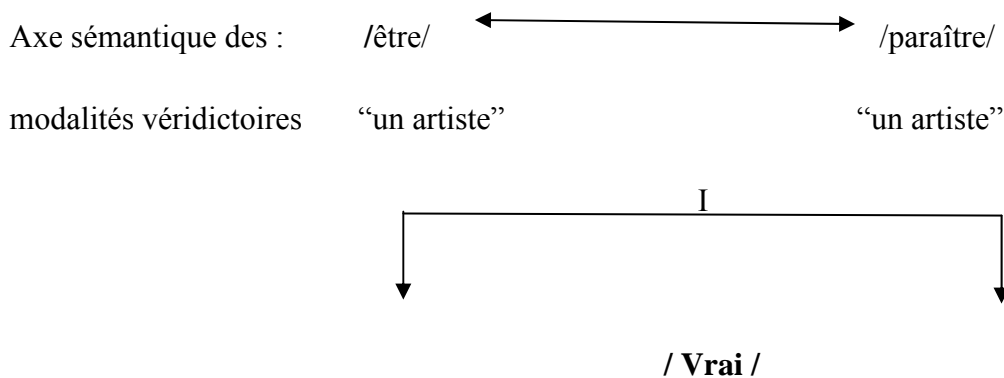


Schéma 34

Au niveau profond, nous pouvons ajouter que comme Emile réalise son PN principal qui consiste à “révéler le sens caché du dessin” avec succès, il s’agit d’une victoire au plan pragmatique du récit. Cette victoire sur le plan pragmatique correspond à une autre victoire sur le plan cognitif, puisqu’Emile satisfait la demande d’Edouard et meurt en paix.

Toujours au niveau profond, nous pouvons présenter le bilan de nos observations sur le parcours existentiel d’Emile d’une part et d’autre part, nous pouvons mettre en scène le bilan des modulations entre les états d’âme d’Emile.

Au début de la première séquence, nous avons déterminé sur l’isotopie de la /non-vie/ dans le parcours d’Emile. Au cours des funérailles d’Edouard, les figures “ne souffrit pas tout de suite”, “anesthésié par la douleur trop soudaine”, “mécaniquement” nous montrent qu’Emile se trouve dans un état d’insensibilité. Le stade de l’“anesthésie” où Emile ne donne pas signe de vie, peut être défini comme la période de la /non-vie/ qui se caractérise par l’état d’âme /insensible/ d’Emile.

A la suite de cette période, nous observons qu’une transformation psychologique s’opère dans l’état d’Emile quand il retourne chez lui. Cette transformation qui s’inscrit sur l’isotopie de la /vie/ est manifestée par les figures: “le

désarroi l’envahit”, “hagard, les yeux écarquillés sur sa solitude nouvelle”. Ainsi, Emile passe d’un état /insensible/ à un état /sensible/. Désormais, Emile se caractérise par son état d’âme /sensible/.

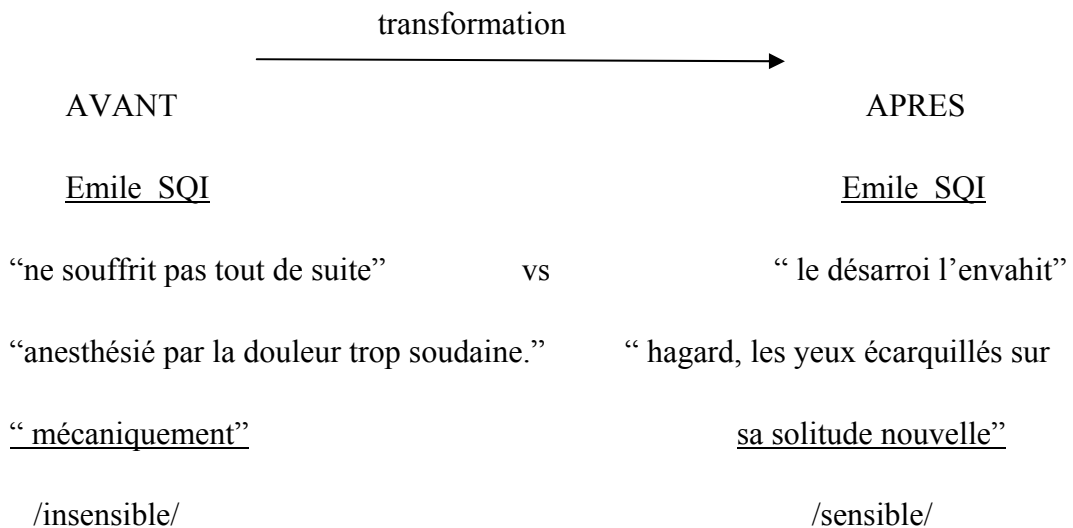


Schéma 35

Dans la deuxième séquence, la vie d’Emile tourne exclusivement vers la recherche et l’étude de la vérité afin de dévoiler le secret du dessin. Il devient un artiste célèbre en fabriquant les nouvelles reproductions du dessin.

Il fait un tour du monde dans le but d’accomplir sa quête principale “révéler le sens caché du dessin” dont le résultat n’est pas satisfaisant.

Donc, la suspension de la quête principale “révéler le sens caché du dessin” connote une /dysphorie/ dans l’état d’Emile.

D’autre part, il lui faut l’énergie et la vitalité pour réaliser tous ces actes qui nous affirment la présence de l’isotopie de la /vie/ dans le parcours existentiel d’Emile. En bref, nous pouvons dire que dans cette séquence la quête principale d’Emile qui le lie à la vie, s’incrit sur l’isotopie de la /vie/.

La troisième séquence est celle où Emile réalise son PN principal, sa quête fondamentale “révéler le sens caché du dessin”. Emile réussit puisqu’il effectue la demande de son ami Edouard et qu’il reste fidèle à son testament. Après la réalisation de sa quête principale à laquelle il voue sa vie, il décède. A la suite d’une longue période de recherche de la vérité apparaissant comme une période épuisante, Emile meurt en paix divine, c’est un processus qui renferme l’isotopie de la /mort/. Il trouve la sérénité pour avoir répondu favorablement à la demande de son ami, Edouard. Pour cette raison, à la fin de la troisième séquence, l’état d’âme d’Emile se caractérise par la catégorie thymique d’/euphorie/. Nous pouvons présenter l’opposition entre euphorie/dysphorie dans ces deux séquences de cette façon:

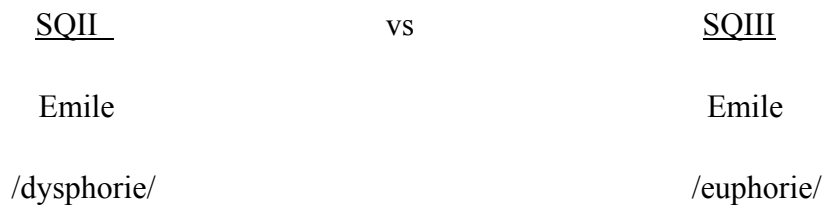


Schéma 36

Le récit s’articule sur les isotopies de la /non-vie/, la /vie/ et la /mort/ dans le parcours existentiel d’Emile:

ISOTOPIE	/Non-vie/	/Vie/	/Mort/
FIGURE	“anesthésié”	“hagard, les yeux écarquillés”	“endormi d’un sommeil éternel”

Schéma 37

A ce point du récit, une dernière réflexion nous reste à faire. Il faut souligner la pertinence de l'isotopie de la mort. Au début du récit, les funérailles d'Edouard qui renferment l'isotopie de la /mort/, sont présentées.

D'autre part, à la fin du récit, le décès d'Emile s'inscrit évidemment sur l'isotopie de la /mort/.

En d'autres termes, l'isotopie de la /mort/ apparaît dans le récit de façon circulaire; le récit commence et prend fin par l'évocation de la mort de deux amis.

<u>Début</u>		<u>Fin</u>
Edouard	vs	Emile
/mort/		/mort/

Schéma 38

Finalement nous pouvons dire que, les âmes d'Emile et d'Edouard, se réunissent Au-delà.

Ils sont unis éternellement par une amitié spirituelle et c'est ce qui se présente sous forme d'une histoire exceptionnelle entre les deux amis où l'art apparaît comme le noyau de cette union éternelle.

3. Observations sur la composante visuelle du **Dessin**

L'analyse sémiotique du *Dessin* nécessite une lecture de la composante visuelle de l'oeuvre. Ainsi, essayerons-nous d'aborder ce volet de notre recherche.

3.1 Remarques préliminaires

Dans la deuxième étape de notre analyse concernant le texte non-verbal de la bande-dessinée, nous avons pour objet d'étudier la visualité du *Dessin*. Car, la visualité est l'une des composantes principales de notre récit qui est une bande-dessinée. Comme le théoricien Benoît Peeters l'indique *le rapport texte-image*¹ est un critère pour la présence de la bande-dessinée qui produit le réseau du sens, il est à noter que les éléments visuels sont des composantes de la forme de l'expression qui ont une fonction significative pour constituer également la forme du contenu de notre récit. Ainsi, en nous appuyant sur la visualité de notre corpus, nous avons pour but de révéler l'univers sémantique et le système de valeurs établis sur les rapports entre le texte et l'image dans le récit. Le théoricien Thierry Groensteen l'affirme de la façon suivante: "La bande-dessinée, ce moyen d'expression artisanal, qui combine les possibilités de l'écrit et de l'image, est capable de donner naissance à des univers consistants".²

Dans un premier temps, nous avons brièvement expliqué les caractéristiques techniques de notre récit en ce qui concerne le genre de la bande-dessinée. De cette manière, nous nous sommes basés sur le langage de la bande-dessinée afin de saisir les traits fondamentaux de ce genre.

Dans un deuxième temps, nous avons présenté nos observations sur la visualité de notre corpus en nous référant aux séquences que nous nous sommes focalisés dans l'analyse sémiotique de notre récit.

¹ Cf., Benoît, **La bande-dessinée**, p.34.

² Groensteen, **op.cit.**,p.3.

Pour rendre compte de la visualité de notre récit, nous avons traité chaque séquence selon les trois critères descriptifs: les personnages, les espaces et les objets. De cette façon, nous avons souligné les rôles expressifs de ces trois critères pour la narration du récit.

A part cela, nous avons étudié la visualité de la couverture colorée de l'album d'après son rapport avec le contenu du récit et nous avons pris en considération les couvertures en noir-blanc qui se trouvent au début de chaque séquence.

Dernièrement, il faut préciser que la deuxième étape de notre analyse concernant le texte non-verbal de la bande-dessinée ne prétend pas à être exclusivement une analyse sémiotique visuelle du *Dessin*. Elle peut être considérée juste comme une observation sur la visualité de notre corpus pour comprendre mieux l'univers de la signification et la relation entre l'image et le texte dans le récit.

3.2 Le **Dessin** comme bande-dessinée

Pour examiner mieux la bande-dessinée *Le Dessin*, nous nous proposons de mettre en lumière les caractéristiques techniques du genre et les traits fondamentaux de son langage.

Il faut noter que nous observons et décrivons les particularités significatives de notre corpus de façon générale, dans le cadre de la bande-dessinée. Donc, ce niveau de la deuxième étape de notre analyse, peut être considéré comme une observation générale qui illustre surtout la forme de la page, l'une des composantes essentielles de ce genre. Il faut traiter ainsi des éléments constitutifs de la bande-dessinée: les planches, les vignettes, les bordures, les plans, les bulles, la couleur et la lumière qui construisent l'architecture de la page.

Nous constatons que *Le Dessin* se compose de quarante-quatre planches qui sont divisées en deux vignettes rectangulaires de dimensions égales. Elles sont déplacées horizontalement sauf les vingtième, cinquième, vingt et unième et trente et unième planches. Ces vignettes que nous venons d'évoquer ci-dessus, sont déplacées

verticalement et correspondent à une seule planche, cela veut dire que les dimensions de chacune de ces vignettes en pages (vingtième, cinquième, vingt et unième et trente et unième) représentent la même taille que celle d'une page de cette bande-dessinée. D'ailleurs, les trois dernières sont des couvertures qui se trouvent au début de chaque séquence. Et de plus, nous observons que toutes ces vignettes sont découpées par une bordure noire.

D'autre part, sur les planches du *Dessin* nous remarquons l'utilisation de divers plans. Selon le décor, il existe l'utilisation du plan de grand ensemble (qui présente la totalité du décor) et celle du plan d'ensemble (qui décrit une partie du décor avec des personnages en groupe). Selon le personnage, nous observons l'utilisation du plan moyen (où le personnage est en pied), celle du plan américain (où le personnage est coupé à mi-cuisses) et celle du plan rapproché (où le personnage est coupé à mi-poitrine).

Concernant la description des personnages, nous voyons que le personnage principal de notre récit: "Emile" est dessiné presque dans chaque vignette du *Dessin*.

Selon le corps ou l'objet, il est employé par le dessinateur dans les vignettes du *Dessin*, le très gros plan (qui désigne les détails du corps, du visage ou de l'objet). De plus, nous pouvons dire qu'il y a des vignettes qui ne comportent pas un seul plan, mais certains plans ensemble, elles sont donc construites d'après une structure complexe.

En outre, dans les vignettes du *Dessin* nous voyons que les bulles sont rarement utilisées et en dépit de cela, au-dessous des bordures des vignettes se trouvent les paratextes. Il sont les supports écrits qui prennent en charge l'histoire du récit.

Dernièrement, nous pouvons parler de la couleur et de la lumière utilisées dans notre corpus. Dans ce sens, *Le Dessin* peut être considéré comme une bande-dessinée en noir-blanc, ce choix de noir-blanc détermine l'intensité dramatique du récit. D'autre part, cette bande-dessinée comporte une particularité exceptionnelle: à la fin de la troisième séquence nous observons l'utilisation de la couleur pour la

première fois. La révélation de la couleur est très marquante pour l'histoire autant que pour la visualité du récit. Cela veut dire que l'apparition des couleurs renforce le lien entre l'histoire et l'image que contient le récit.

3.3 La couverture de l'album

Nous nous mettons à observer la visualité du "*Dessin*" en commençant par la couverture de l'album.

Lorsque nous examinons la couverture de l'album tout d'abord nous remarquons qu'elle est colorée par rapport aux couvertures en noir-blanc qui se trouvent au début de chaque chapitre.

Sur la couverture de l'album, l'arrière-plan est noir et la figure d'Emile est dessinée en arrière, debout sur une plate-forme grise. Il est devant un chevalet de la même couleur. Au milieu de ce chevalet, se pose un rectangle vide. Cette forme blanche réfléchit la lumière envers la figure. En effet, elle ressemble à une page blanche qui présente métaphoriquement le dessin qui a constitué l'objet de la quête d'Emile. D'autre part, la description du chevalet et celle de la page blanche nous rappellent le thème de l'art dont le rôle est fondamental pour l'intrigue du récit.

Quant à la lumière réfléchie par la page blanche, nous pouvons dire qu'elle symbolise la nouvelle phase de la vie d'Emile: à la recherche d'un mystère, il vouera sa vie à dessiner, à voyager, à comprendre le sens de la vie. Du fait que le rectangle blanc apparaît comme une source de la lumière, nous pouvons le considérer comme un élément de l'illumination pour Emile.

Ensuite, nous observons un autre rapport qui est lié au contenu du récit: la figure d'Emile possède une ombre qui appartient pas à lui. En d'autres termes, le corps appartient à Emile tandis que l'ombre à Edouard. Cela veut dire qu'elle est le double du corps d'Edouard. Cette remarque qui souligne leur union spirituelle et leur amitié exceptionnelle met l'accent sur le thème de l'alter-égo: l'esprit d'Edouard

représente celui d'Emile, ils s'identifient complètement que nous avons étudié dans la première étape de notre l'analyse du récit.

En outre, comme il est rélaté dans le récit, nous savons qu'Edouard n'est plus en vie, il est décédé. De cette façon, l'ombre d'Edouard peut être considérée métaphoriquement comme son esprit qui poursuit Emile pendant toute sa vie.

Donc, en conséquence, nous constatons que ces rapports visuels que nous venons de décrire renforcent la relation entre le texte et l'image du récit et nous montrent la cohérence et la richesse établies entre les deux.

3.4 La couverture de la séquence 1: “ Le Dessin”

La planche du “Chapitre un” correspond au commencement de la première séquence. Nous avons déjà indiqué que nous traitons des chapitres du récit comme des séquences qui sont susceptibles d'être analysées et observées.

Nous nous proposons de mettre en évidence les supports visuels de la couverture de la première séquence et leurs relations avec l'histoire du récit comme nous l'avons fait en observant la couverture colorée de l'album.

Lorsque nous commençons à étudier les rapports visuels de la couverture de la première séquence, en premier lieu nous voyons qu'elle est en noir-blanc contrairement à la couverture colorée de l'album.

En second lieu, sur la couverture de la première séquence qui est disposée verticalement, nous voyons une image qui ressemble à une page ou à une fenêtre blanche sous forme de rectangle vertical. Elle est placée au centre de la planche dont l'arrière-plan est en noir.

Avec une vue plus rapprochée sur cette page blanche, nous observons la figure d'Emile en arrière, marchant et portant un objet ressemblant à un dessin qui se réfère au thème de l'art une fois de plus. D'autre part, nous constatons qu'autour de la figure d'Emile, son ombre et les traces de ses pas sont visibles.

En nous basant sur cette remarque visuelle, nous pouvons dire que cette image désigne le commencement et le processus de la quête principale d'Emile: "révéler le mystère du dessin" qui sont relatés dans la première séquence.

Une autre remarque visuelle qui est mise en scène sur cette couverture est la suivante: les traces des pas et l'ombre à côté de celles d'Emile. Nous voyons qu'elles n'appartiennent pas à Emile, en fait, ils remplacent métaphoriquement la figure d'Edouard puisqu'il n'est plus en vie. En outre, ces traces des pas et cette ombre marquent particulièrement le rôle manipulateur d'Edouard à propos de la formation de la quête principale d'Emile qui est traitée dans la première séquence.

De plus, la description des traces des pas et de l'ombre du corps d'Edouard évoque leur amitié unique et le thème de l'alter-égo qui sont aussi soulignés dans la première séquence.

En dernier lieu, ces éléments visuels nous ont permis de préciser généralement la relation entre la forme du contenu et celle de l'expression en nous basant sur l'histoire qui est relatée dans la première séquence du récit.

3.5 Séquence 1: " Le Dessin" (pp. 6-20)

Dans la première séquence qui s'intitule "Le Dessin", nous observons la visualité et sa relation avec l'histoire relatée dans cette séquence d'après les trois critères: les personnages, les espaces, et les objets.

Sur ce point, il faut préciser que nous examinons les rapports visuels principaux qui servent à déterminer le cadre du récit.

Au niveau des personnages, nous voyons qu'Emile qui est le personnage fondamental du récit, est décrit dans un cortège des funérailles au début de la première séquence. Il est dessiné comme un type ordinaire, de taille moyenne, il a l'air jeune. Il n'a pas de caractéristique précise à propos de son apparence physique.

A part cela, dans cette séquence nous constatons la description d'autres personnages comme le facteur qui amène la lettre d'Edouard à Emile et le concierge qui ouvre la porte de l'entrepôt d'Edouard.

Au niveau des espaces, premièrement Emile est dessiné dans un espace extérieur, dans un cimetière où l'enterrement de son ami Edouard a lieu. Deuxièmement, l'appartement d'Emile comme un espace intérieur est illustré. A la suite des funérailles de son ami, Emile rentre chez lui et il y médite sur les conséquences de la mort de son ami Edouard dans sa vie. De cette façon, en nous appuyant sur la description visuelle de l'appartement d'Emile, nous recevons certains indices sur la personnalité et le style de vie d'Emile: le piano, les toiles, le chevalet et les auto-portraits nous montrent qu'Emile est un amateur d'art.

Ensuite, l'entrepôt d'Edouard où Emile choisit le souvenir, est dépeint comme un espace intérieur. Il est décrit comme un espace où se conservent plusieurs objets d'art des pays, des cultures et des civilisations différents et qui renferme les objets artistiques, du monde occidental au monde oriental, des pays africains aux pays de l'extrême-orient tels "le buste de Bouddha", "des masques africains", "la statue de sirène", "la sculpture de Viking" et "les figures asiatiques". Dernièrement, avec le retour d'Emile à la maison, une fois de plus son appartement et son atelier sont visuellement dépeints comme des espaces intérieurs.

Au niveau des objets, dans la première séquence la lettre envoyée par Edouard à Emile est visuellement présentée comme l'un des objets principaux puisqu'elle joue un rôle significatif pour le déroulement du récit. Elle peut être considérée comme le testament d'Edouard.

Nous constatons que la lettre contient les indices concernant le déroulement de l'histoire. Dans cette perspective, l'acrostiche de la lettre: "Réflexion" qui peut être pris en compte comme une clé afin d'établir un lien entre la lettre et le dessin, encourage Emile pour être sûr de l'existence de sa quête.

Le deuxième objet visuellement décrit est le dessin. Il est choisi comme un souvenir par Emile dans l'entrepôt d'Edouard. En nous appuyant sur la description

visuelle du dessin, nous observons qu'il est une gravure très détaillée de l'appartement d'Edouard, en noir et blanc, aux traits fins et avec le titre "Réflexion" situé en-dessous. D'autre part, dans l'atelier d'Emile, nous remarquons les outils comme "la loupe, le microscope et la lampe" qui guident Emile pour réaliser sa quête.

Sur le plan visuel du "Dessin" il s'agit des trois critères: les personnages, les espaces et les objets dont les fonctions sont intermédiaires pour déceler la relation existante entre la forme du contenu et celle de l'expression dans la première séquence.

3.6 La couverture de la séquence 2: " Le Destin"

Nous remarquons que la planche étant la couverture de la deuxième séquence, est en noir-blanc comme celle de la première séquence. Lorsque nous examinons la couverture de la deuxième séquence, nous observons les caractéristiques pareilles à celles de la première séquence: la couverture de la deuxième séquence est verticalement placée. Au centre de la couverture dont l'arrière-plan est en noir, se pose une image qui ressemble à une page blanche ou à une fenêtre blanche.

Quand nous observons cette page blanche de plus près, nous voyons la figure d'Emile en arrière, marchant et portant des valises. Emile est décrit en train de partir en voyage. D'autre part, sur cette page blanche l'ombre et les traces des pas d'Emile sont montrées. En nous basant sur ces rapports visuels, nous pouvons dire que cette image d'Emile dépeint la phase avancée de sa quête principale.

Comme il est rélaté dans la deuxième séquence, nous savons qu'Emile fait le tour du monde afin de réaliser sa quête principale: "dévoiler le mystère du dessin." Sur ce point nous pouvons dire que les valises qu'Emile portent, dénotent le tour du monde qu'il fait. En outre, il faut noter que ce voyage ne consiste pas seulement à faire un tour mondial et à partir en voyage, mais il s'agit aussi d'un voyage spirituel. Autrement dit, un voyage intérieur qu'Emile fait pour révéler le mystère du dessin.

Ce voyage intérieur met en scène l'état d'âme d'Emile dépendant de l'allure de sa quête principale.

De plus, nous remarquons que sur cette page blanche la figure d'Emile est dessinée avec son ombre et ses traces et nous ne voyons pas les traces des pas et l'ombre de la figure d'Edouard par rapport à la couverture de la première séquence. Cette description de la figure d'Emile nous présente qu'il est seul dans cette phase de sa quête principale qui ouvre une nouvelle voie dans sa vie. D'autre part, pendant cette phase de sa quête, il subit certaines transformations physiques liées au temps alors qu'il vit des transformations profondes dans sa carrière artistique: il devient un artiste connu aux yeux du public.

Nous pouvons donc dire que sur la couverture de la deuxième séquence, les supports visuels qui renforcent le lien entre l'image et l'histoire relatée dans la deuxième séquence, prennent en charge le contenu de cette séquence.

3.7 Séquence 2: " Le Destin" (pp. 22-30)

Dans l'observation visuelle de la deuxième séquence: "Le Destin" nous centrons la deuxième étape de notre analyse sur la relation entre l'image et l'histoire du récit d'après les trois critères: les personnages, les espaces, et les objets.

Au niveau des personnages, la description visuelle du premier personnage du récit, Emile, est mise en scène. Au début de la deuxième séquence, il est dessiné de façon identique à son apparence physique qui est illustrée dans la première séquence. Mais, nous constatons qu'au fur et à mesure que l'histoire du récit se déroule, la transformation physique d'Emile commence à se manifester.

Au moment où nous examinons les changements physiques d'Emile, nous indiquons que d'abord Emile a les cheveux courts puis il a les cheveux longs et la barbe, ensuite il a les cheveux plus longs qu'en avant. Puis, nous constatons que le temps s'écoule et cette fois, il a les cheveux longs et la barbe moins perçue. En outre, durant cette période du changement, nous observons qu'il a des rides et des marques

de vieillesse en dépendant son âge avancé. Ensuite, il a les cheveux courts et la barbe plus ou moins perçue, puis il commence à perdre les cheveux et finalement il est presque chauve.

A la fin de cette transformation physique nous observons qu'il n'a plus de barbe, il perd les cheveux et les rides et les marques de vieillesse sur son visage deviennent plus précises, il porte des lunettes et il a une légère bosse dans le dos. Toutes ces remarques visuelles mettent en évidence qu'Emile qui avait une apparence jeune au début de la deuxième séquence, a l'air d'un vieux à la fin de cette séquence. Sur ce point, nous pouvons parler de l'influence du temps sur l'apparence d'Emile qui provoque sa transformation physique.

Au niveau des personnages du récit, les amis d'Emile qui lui rendent visite, les collectionneurs d'art qui achètent les reproductions d'Emile, et les journalistes et le public qui admirent Emile comme un grand artiste, sont également décrits dans la deuxième séquence.

Au niveau des espaces, premièrement Emile est dépeint dans son atelier qui est un espace intérieur. Son atelier est rempli de reproductions innombrables qui sont créées pour dévoiler le mystère de l'image.

Deuxièmement, nous avons la présentation des espaces intérieurs et extérieurs ensemble. Ce sont des musées, des salles d'expositions où Emile est montré: il les fréquente et il y est bien accueilli. Il voyage constamment pendant cette période de sa vie afin de réaliser sa quête principale. D'autre part, nous comprenons que le déplacement permanent d'Emile qui est dépeint dans cette séquence, souligne le tour du monde qu'il fait pour arriver à son but.

Dernièrement, Emile est dessiné en avion et puis à la sortie de l'aéroport. Cette description met en scène que le tour du monde qu'il fait pour résoudre l'énigme du dessin, se termine. En même temps, nous assistons également au changement physique d'Emile qui a lieu pendant ce tour du monde.

Au niveau des objets, nous pouvons considérer les reproductions comme des objets principaux qui sont décrits de manière détaillée dans la deuxième séquence.

Fabriquées par Emile en imitant le dessin original, elles sont en noir-blanc de dimensions différentes qui présentent une partie du dessin original. Emile les produit pour étudier minutieusement l'image dont le sens indique sa quête principale. En outre, nous constatons que les reproductions sont estimées et traitées comme des oeuvres précieuses par les collectionneurs d'art. Emile devient ainsi un artiste célèbre et réussi dans les milieux artistiques.

3.8 La couverture de la séquence 3: “ Le Dessin”

Cette couverture comporte un dessin à l'intérieur duquel nous examinerons les rapports visuels et leur cohérence avec l'histoire relatée dans cette séquence.

Nous voyons que la couverture de la troisième séquence est en noir-blanc comme les deux premières couvertures. Nous observons qu'elle est verticalement placée et une image blanche se trouve au centre de cette couverture dont l'arrière-plan est en noir.

Parallèlement aux couvertures précédentes, nous constatons que cette image blanche est décrite comme une page blanche ou une fenêtre. Sur cette page blanche la figure d'Emile est clairement présentée et par rapport aux couvertures précédentes, nous pouvons voir son visage et son corps. Emile est illustré de face et il revient au point de départ en laissant derrière lui les traces de ses pas. D'autre part, en observant sa figure, son visage et son corps, nous voyons qu'Emile a vieilli. Il porte des objets artistiques qui ressemblent à un dessin et à un chevalet.

Sur la page blanche, en face de la figure d'Emile, nous remarquons l'ombre et les traces des pas qui se réfèrent à la figure d'Edouard; Emile marche vers cette ombre et ces traces. D'autre part, nous observons que la figure d'Edouard n'est pas illustrée. Cette image d'Emile avec celle d'Edouard nous montre métaphoriquement la rencontre spirituelle de deux amis, à la suite de la réalisation de la quête principale d'Emile. Car, nous savons qu'Emile est décédé après avoir effectué la demande d'Edouard et la troisième séquence nous décrit ce processus.

En outre, cette image d'Emile peut être considérée comme la description visuelle de la fin de la quête principale d'Emile. Comme il est relaté dans la troisième séquence, nous savons qu'Emile réalise sa quête principale avec succès en exauçant le vœu son ami Edouard. Donc, nous pouvons dire que le fait qu'Emile marche vers les traces des pas et l'ombre d'Edouard, souligne visuellement l'union dont nous avons parlé ci-dessus.

D'autre part, les objets artistiques qu'Emile portent: le dessin et le chevalet renvoient au thème de l'art sur lequel se situe l'intrigue du récit. Le thème de l'art a deux fonctions thématiques: il est l'élément fondateur de l'union spirituelle, de l'amitié exceptionnelle entre Emile et Edouard et en même temps, il est un facteur essentiel à propos de la réalisation de la quête principale d'Emile.

Il est clair que la couverture de la troisième séquence où nous avons mis en évidence les supports visuels qui tissent le lien entre l'image et l'histoire relatée dans la troisième séquence, prend en charge le contenu thématique du récit comme toutes les autres couvertures.

3.9 Séquence 3: “ Le Dessin” (pp. 32-44)

Dans la troisième séquence, nous étudions la corrélation du texte et de l'image selon les trois critères: le personnage, l'espace, et l'objet comme nous avons fait dans les deux séquences précédentes.

La troisième séquence qui s'intitule: “Le Dessin” est le dernier épisode de notre observation visuelle du récit.

Au niveau des personnages, la figure d'Emile étant le personnage principal du récit, est dépeinte. Nous constatons que dans la première séquence du récit, Emile est dessiné jeune et dans la deuxième séquence, il est illustré comme un homme d'âge mûr et puis comme un homme âgé. Contrairement à ces deux séquences précédentes, dans la troisième séquence il est décrit comme un “vieil homme”. Désormais, nous

pouvons distinguer que les rides et les marques de vieillesse sur son visage, sur ses mains et sur son corps sont plus marquantes, comme la bosse dans son dos.

En outre, au niveau des acteurs du récit, le médecin et quelques autres personnes découvrent Emile inanimé dans l'appartement d'Edouard et l'huissier qui travaille dans la réserve d'un musée de province où le dessin ultime est exposé, sont d'autres personnages décrits dans la troisième séquence.

De plus, sur le dernier dessin nous voyons le visage d'Edouard et une partie de son corps jusqu'à sa poitrine. Même s'il n'est pas visuellement dessiné comme un personnage du récit, pour la première fois nous observons la description complète d'Edouard faite par Emile. Jusqu'à ce moment ce dessin n'était pas montré au lecteur et le visage d'Edouard apparaît pour la première fois au regard du lecteur.

Au niveau des espaces, premièrement nous constatons qu'Emile est dessiné dans son appartement qui est un espace intérieur. Emile y étudie le dessin de façon minutieuse et il remarque la disposition de dix objets en cercle sur le dessin. Ensuite, il observe que la disposition de ces dix objets en cercle correspond à dix étoiles sur la carte du ciel dont les premières lettres forment la phrase: "va vers la couleur". L'apparition de cette phrase a une valeur cognitive: Emile reçoit une information cognitive en concernant le vœu d'Edouard.

Deuxièmement, la description de l'appartement d'Edouard nous montre un espace intérieur. Emile quitte son appartement pour aller à l'immeuble de son ami afin de réaliser et d'observer la signification de la phrase: "va vers la couleur". D'autre côté, nous voyons que l'appartement d'Edouard est plein d'objets posés de manière dispersée, le désordre règne dans cet espace.

Dernièrement la réserve d'un musée de province est dessinée comme un autre espace intérieur. Nous voyons que le dernier dessin créé par Emile est exposé dans cette réserve obscure au milieu d'autres oeuvres d'art.

Au niveau des objets, en premier lieu, le dessin qu'Emile étudie pour révéler son mystère est présenté. Au fur et à mesure que ses études continuent dans l'appartement d'Edouard, la transformation du dessin en noir-blanc se réalise. Il se

colore et se concrétise à l'aide de la lumière. La coloration du dessin met en scène l'apparition du visage et une partie du corps d'Edouard. Cette coloration peut être considérée comme un tournant pour le récit, elle a deux fonctions principales à propos de l'aspect technique de la bande-dessinée *Le Dessin* et de sa narration. Grâce à cette coloration, sur le plan technique du récit nous observons que cette bande-dessinée en noir-blanc devient une bande-dessinée colorée. Sur le plan de la narration du récit, nous constatons qu'Emile réalise sa quête principale avec succès et satisfait ainsi la demande de son ami Edouard à l'aide de la coloration.

Cette observation nous montre une fois de plus que les changements qui se révèlent dans la forme du contenu correspondent aux changements dans la forme de l'expression, il s'agit toujours d'une corrélation entre les deux niveaux.

D'autre part, dans la troisième séquence, au niveau des objets montrés dans le texte visuel, nous voyons également la description de la carte du ciel où Emile observe la disposition des étoiles qui lui fournit une grande clé pour réaliser sa quête principale. A part cela, la photo d'Edouard étant un autre objet, peut être saisie comme une preuve de la réussite d'Emile à propos de la réalisation de sa quête principale et la satisfaction de la demande de son ami.

Dans la deuxième étape de notre analyse, nous avons étudié les trois couvertures des trois séquences, avec celle de l'album et les vignettes de l'intrigue qui rendent compte ces trois séquences en nous basant sur les trois critères: les personnages, les espaces, et les objets. Nous avons mis l'accent sur le rapport entre les supports visuels qui renforcent le contenu de l'histoire que contient notre corpus.

En observant la composante visuelle du *Dessin* il est facile d'observer la formation de la signification qui s'établit à partir de la coexistence de la forme du contenu et de la forme de l'expression.

Conclusion

Après avoir présenté en ses grandes lignes notre approche méthodologique, la première étape de notre analyse consiste à analyser le texte verbal de la bande-dessinée *Le Dessin* de Marc-Antoine Mathieu en suivant les acquis de la sémiotique narrative/discursive d'après l'enseignement greimassien. Dans la deuxième étape de notre analyse concernant le texte non-verbal, nous avons centré notre analyse sur les images de notre corpus. Nous avons mis en valeur la relation entre le texte et l'image du récit qui forme la production du sens dans notre objet d'étude.

Au cours de la première étape de notre analyse, nous nous sommes focalisés sur le héros du récit et sur l'histoire de sa vie.

Nous avons analysé le texte du récit selon les trois niveaux: le niveau narratif, le niveau discursif et le niveau profond.

Au niveau narratif du récit, nous avons constaté l'organisation narrative du récit. Nous avons mis en scène la structure actantielle et le parcours narratif du sujet (Emile) qui comporte les deux PN d'usage et un PN principal. Nous avons mis en relief les deux PN d'usage: PN d'usage1: "choisir un souvenir de l'entrepôt" et PN d'usage2: "mener sa vie" et le PN principal qui consiste à "révéler le sens caché du dessin". Il faut souligner que tous les programmes narratifs sont réalisés par Emile, le sujet du récit.

Au niveau discursif, nous avons mis en évidence les expressions et les figures qui déterminent les rôles figuratifs et également les rôles thématiques de l'acteur, Emile. Nous avons observé que les rôles thématiques d'Emile sont généralement relatifs à l'allure de sa quête principale: "révéler le sens caché du dessin"

Emile reçoit une lettre à la suite des funérailles de son proche ami Edouard. Cette lettre qui peut être considérée comme un testament, a été envoyée par Edouard, le défunt. Elle contient la dernière demande de celui-ci: "aller à l'entrepôt et choisir

un souvenir” qui lance Emile dans une nouvelle quête. Le choix du dessin comme un souvenir, révèle une énigme qui ouvre une nouvelle voie dans la vie d’Emile. Dès qu’il dédie toute sa vie à dévoiler le secret du dessin, de cette façon il se consacre à dessiner, à créer les oeuvres, à voyager et à faire le tour du monde.

Il devient ainsi un artiste connu et réussi dans les milieux artistiques et comprend le sens de la vie et la vraie valeur de l’amitié.

A la fin de tous ses travaux, tous ses efforts et toutes les années passées, un jour en étudiant et en observant le dessin dans l’appartement de son ami Edouard, Emile parvient à déchiffrer le mystère du dessin, de cette manière, il réalise sa quête principale avec succès.

Au niveau discursif, comme il est aussi présenté dans le sommaire ci-dessus, nous avons observé que l’art est un élément thématique significatif qui peut être vu comme la composante plus expressive de l’essence de l’amitié d’Emile et d’Edouard.

Au niveau profond, nous avons mis en lumière les valeurs profondes qui s’opposent aux valeurs de la structure superficielle. L’analyse du niveau profond nous a permis de constater que le récit s’articule sur les isotopies de la /non-vie/, la /vie/ et la /mort/ dans le parcours existentiel d’Emile. Nous avons aussi observé les modulations entre les états d’âmes d’Emile: il s’agit du passage de l’état /insensible/ à l’état /sensible/ qui peut être traité comme une transformation psychologique.

Il faut ajouter que le thème de l’art qui se situe au sein de l’amitié spirituelle d’Emile et d’Edouard, se concrétise dans le récit sous le nom de la performance fluxus dont le rôle sert à la réalisation de la quête principale d’Emile. Nous avons ainsi constaté plusieurs éléments significatifs qui se réfèrent à l’isotopie de l’art, au niveau profond.

Dans la deuxième étape de notre analyse, nous nous sommes proposés d’étudier la composante visuelle de notre récit. Il s’agit d’une observation visuelle qui a pour objectif de révéler les rapports entre les éléments visuels, sans prétendre à une analyse sémiotique visuelle exhaustive du récit.

Dans cette seconde étape de notre analyse, en premier lieu nous nous sommes concentrés sur les caractéristiques techniques de la bande-dessinée en ce qui concerne le genre et le langage de la bande-dessinée. En deuxième lieu, nous avons observé le lien entre l'histoire et l'image dans chaque séquence du récit, en partant de la présentation visuelle des trois critères: les personnages, les espaces et les objets.

A ce niveau de notre analyse, nous avons aussi traité des éléments visuels en reprenant également toutes les couvertures qui se situent au début de chaque séquence.

Notre étude nous montre que la bande-dessinée qui est un texte écrit et visuel peut être considérée comme un objet sémiotique, dans le cadre la méthode greimassienne, en étudiant les valeurs visuelles de façon cohérente. Nous nous sommes ainsi interrogés sur le processus de la signification de notre corpus.

L'univers sémantique de la bande-dessinée est le résultat de l'association du contenu et de la visualité de l'oeuvre. Le modèle de l'analyse sémiotique greimassienne nous permet de parvenir à l'organisation de la signification que *Le Dessin* de Marc-Antoine Mathieu nous présente. *Le Dessin* nous offre cet univers sémantique riche qui inclut l'un des meilleurs exemples de la relation existante entre la forme du contenu et la forme de l'expression. Cette étude montre une fois de plus que la production du sens dans un objet sémiotique repose sur l'organisation des valeurs qui agencent les structures sous-jacentes de cet objet.

Tout comme une oeuvre littéraire de haute qualité, *Le Dessin* comporte un message sur la vie, sur l'amitié et sur la compréhension de l'art moderne; et la méthode de l'analyse sémiotique nous offre un outil efficace pour explorer l'univers sémantique et formel de cet objet artistique qui n'est pas un simple ouvrage de divertissement. La sémiotique nous a permis de souligner la valeur artistique et littéraire du *Dessin* de Marc-Antoine Mathieu.

BIBLIOGRAPHIE

- Armstrong, Elizabeth, et alii: **L'esprit fluxus**, Musées de Marseille, 1995.
- Carani, Marie: **Bilan des sémiotiques visuelles contemporaines: La sémiotique visuelle, hier et aujourd'hui: un état des lieux**", (En ligne),
<http://www.visio.hst.ulaval.ca/bilan.htm>, Le 16 Juin 2011.
- Courtés, Joseph: **Analyse sémiotique du discours**, Paris, Hachette, 1991.
- Courtés, Joseph: **La sémiotique du langage**, Armand Colin, 2007.
- Everaert-Desmedt ,Nicole: **Sémiotique du récit**, Bruxelles, DeBoeck- Wesmael, 1988.
- Greimas, Algirdas Julien: **Sémantique structurale: recherche de méthode**, Paris, Librairie Larousse, 1966.
- Greimas, A. J.- Courtés, J.: **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette, 1979.
- Groensteen, Thierry: **La bande-dessinée**, Toulouse, Les essentiels de Milan, 1996.
- Hénault, Anne: **Les enjeux de la sémiotique**, Paris, Presses

Universitaires de France, 1979.

Hénault, Anne- Beyaert, Anne: **Ateliers de sémiotique visuelle**, Paris, Presses
Universitaires de France, 2004.

Mathieu, Marc-Antoine: **Le Dessin**, Paris, Delcourt, 2001.

Nef, Frédéric: Entretien avec Greimas: **Structures élémentaires de
la signification**, Bruxelles, Complexe, 1976, pp.18-
19

Peeters, Benoît : **La bande-dessinée**, France, Dominos Flammarion,
1993.

Propp, Vladimir: **Morphologie du conte**, Paris, Le Seuil, 1970.

Saussure, Ferdinand de: **Cours de linguistique générale**, Paris, Editions Payot
& Rivages, 1995.

ANNEXE:

Le Dessin