

**LES LANGAGES CHARGÉS****CONDENSED LANGUAGES****Lyes BENHAMMA**

Université Abderrahmane Mira de Bejaia

**Résumé**

Caricature, affiche publicitaire, tract, bande dessinée... toutes des communications où l'on peut constater une réduction des signes sur le plan de leur expression, tout en proposant une ouverture interprétative. D'aucuns diraient qu'il s'agit d'une réponse aux exigences imposées dans ce type de communications. Lesquelles se veulent aussi brèves que possible, afin d'être lues rapidement, s'imposant presque à la lecture. Cependant, cette (ces) réponse(s) ne peut suffire au sémioticien dont la tâche est de travailler sous les signes afin d'apporter des réponses à ce qui, au niveau discursif, paraît aller de soi. Aussi, dans cet article, proposons-nous d'aller à la recherche d'explications à même de nous éclairer sur le fonctionnement sémiotique de ce type de communications, ceci au-delà des raisons superficielles invoquées dans les lignes précédentes.

**Mots-clés** : Mémoire des signes, coopération interprétative, lecteur/auteur modèle, carré sémiotique, ancrage/relais

**Abstract**

Caricature, advertising poster, leaflet, comic strip ... all communications in which we can only observe a reduction in signs in terms of their expression, while offering reading paths that are as open as they are varied. Some would say that this is certainly a response to the demands placed on this type of communication. Which, clearly, are meant to be as brief as possible so that they can be read quickly, almost imposing themselves on reading. However, this (these) answer (s) cannot suffice for the semiotician whose task is, precisely, to work under the signs in order to provide elements of answers to what, at the surface level (at the discursive level) can seem to be obvious. Also, in this article, we propose to seek for explanations able to enlighten us on the semiotic functioning of this type of communication, beyond the superficial reasons given in the previous statements

**Keywords** : Memory of signs, interpretive cooperation, model reader/author, semiotic square, anchoring/relay

Une réduction maximale sur le plan de l'expression, une extension maximale sur le plan du contenu. Voilà le constat premier que l'on peut établir à propos d'ensembles signifiants tels que l'affiche publicitaire, le tract, la bande dessinée, le dessin de presse... D'un point de vue communicationnel et informationnel, il est clair que cette disproportion peut être expliquée par les contraintes qu'imposent une lecture rapide, un espace réduit, un support... Des contraintes exigées dans ce type de communications. Cependant, les questions que nous souhaitons soulever dans ce présent article ne sont pas (ou pas seulement) de cette nature. En effet, celles que nous aimerions poser concernent non le pourquoi de cette disproportion, mais le comment.

François Laplantine (Laplantine, 2001), en parlant de l'attitude anthropologique, nous fait savoir qu'il y a deux façons d'approcher un objet de recherche en anthropologie. La première consiste en cet étonnement du chercheur face à des phénomènes qui lui sont étrangers pour mieux les percevoir et les questionner, ce qu'il nomme « l'opération de familiarisation ». Quant à la seconde approche, elle implique l'opération inverse. Aussi, s'agit-il de rendre étranger des phénomènes qui peuvent paraître (donc sans être) familiers (donc allant de soi) pour mieux les percevoir. Notre attitude dans cet article ne diffère pas de celle exposée dans ce paragraphe.

En effet, c'est en rétablissant une distance entre nous et notre objet de recherche (les langages chargés) que ce dernier devient

problématique. Cette distance (défamiliarisatrice) nous a permis de constater que ces langages chargés — que nous lisons quotidiennement et sur lesquels nous ne posons pas trop de questions en raison, entre autres, de leur récurrence et leur lecture rapide — nous sont, finalement, aussi étrangers que peuvent être d'autres phénomènes qui nous paraissent, sans distanciation, déjà étrangers. Ces langages chargés posent, effectivement, nombre de problèmes envisageables ou à envisager sous plusieurs angles. D'un point de vue sémiotique, sémiologique et anthropologique, ils posent, entre autres, le problème d'une réduction maximale du plan de l'expression. Sans pour autant que cette réduction n'implique une restriction sur le plan du contenu, ou disons, une restriction interprétative.

C'est, par conséquent, sous cet angle — sémiotique, sémiologique et anthropologique — que nous avons choisi d'aborder cet objet signifiant. D'abord, il s'agit de répondre à la question centrale de savoir, d'un point de vue sémiotique, comment s'opère la construction du sens dans ce type de communications ou ces genres discursifs. Ensuite, une fois la manifestation discursive atteinte, savoir comment les signes se comportent et quelle pression ils assument. Enfin, il est clair que l'anthropologie culturelle se pose dès lors qu'il est question de passer de la manifestation discursive à la réception. En d'autres termes, l'on ne peut faire l'économie d'une analyse anthropologique lorsque l'on prévoit d'inclure le lecteur dans l'opération de la construction du sens.

La tâche est donc d'aller sous les signes, avant que ceux-ci ne parviennent au plan de la manifestation discursive, c'est-à-dire avant que le plan du contenu ne rejoigne celui de l'expression. Car – comme le dit Jean-Marie Floch en parlant du concept publicitaire – le signe n'est que « *la petite partie émergée d'un iceberg de sens : c'est une intrigue, des rôles et des situations, un décor et une mise en scène* » (Floch, 1990 : 10). C'est ainsi sous les signes qu'il faut aller chercher les réponses à nos interrogations ; se pose alors la sémiotique comme discipline offrant l'outillage nécessaire pour quiconque souhaite travailler sur des systèmes de signes.

## 1. LA MÉMOIRE DES SIGNES

Après cette brève introduction, rentrons sans tarder dans le vif du sujet qui nous préoccupe, à savoir comment peut-on expliquer cette asymétrie quantitative, si l'on peut dire, entre contenu et expression dans ce type d'ensembles signifiants ? Commençons par cette constatation – ancienne néanmoins toujours d'actualité – de Benveniste lorsqu'il nous fait savoir que « *Le mot est un constituant de la phrase, il en effectue la signification ; mais il n'apparaît pas dans la phrase avec le sens qu'il a comme unité autonome.* » (Benveniste, 1966 : 123-124). Qu'est-ce à dire ?

Cela signifie que le mot ou le signe de façon plus générale peut, dans un syntagme, assumer un contenu plus large que celui dont il est chargé par le dictionnaire. C'est, au fond, la distinction que nous avons établie entre un savoir "dictionnaire" et un savoir encyclopédique (Benhamma, 2019 : 67). En effet, nous avons

distingué le second du premier en ceci qu'il est plus large et implique plus d'emplois possibles d'un signe ou d'un ensemble de signes. Ainsi, dans un syntagme, un mot est la partie d'un tout, d'un ensemble ; par conséquent, il acquiert sa signification à partir de ce "tout" et non de celle qu'il possède en tant qu'unité autonome.

Ici, on retrouve la notion de *valeur* chez Saussure (Saussure, 2016) et sa métaphore du jeu d'échec où chaque pièce se voit attribuer une valeur en fonction de la relation qu'elle entretient avec les autres pièces de l'échiquier. Cependant, aussi valable soit cette métaphore du maître genevois, elle demeure insuffisante si l'on veut expliquer *le comment* de cette asymétrie entre les deux plans d'un langage. En d'autres termes, il est clair que *l'environnement distributionnel* -- pour reprendre la terminologie bloomfieldienne -- y est pour quelque chose dans cette asymétrie, mais dans certaines communications (comme celles citées), les signes assument une signification qui dépasse de loin celle que leur procure ce dit environnement.

Par ailleurs, il y a une idée qui nous paraît indispensable à éclaircir avant d'aller plus en avant dans cette réflexion ; il s'agit de la composition-même du signe. D'aucuns y verraient, un peu trop hâtivement d'ailleurs, une certaine correspondance quantitative entre ces deux faces du signe. Or, cette correspondance n'est pas établie ni par le linguiste ni par les faits. En effet, il n'y a rien qui atteste une correspondance numérique entre le concept et l'image acoustique. Ce qui importe dans cette

association des composants du signe est leur *relation* et non leur symétrie numérique.

Aussi, est-il nécessaire de revoir cette définition du signe en remplaçant, pour plus de clarté, le terme de *concept* ou *signifié* par celui de « récit », à l'image de *contenu* et *expression* que nous propose Hjelmslev comme nouvelle terminologie à celle saussurienne. Ainsi, en optant pour le concept *récit*, on prend conscience non seulement de l'écart qu'il peut y avoir entre les deux composants du signe, mais aussi et surtout que cela constitue l'amorce des réponses à la question centrale soulevée dans cet écrit.

En fait, nous pensons que les signes ne sortent pas indemnes, si l'on peut dire, de leurs anciens emplois, c'est dire qu'ils ne sont pas remis à zéro à chaque nouvel usage. En effet, ils gardent en mémoire – et c'est là, véritablement, l'idée soutenue dans ce présent article – des traces (en parlant, bien entendu, de leur signification) de leurs anciennes utilisations. Nous y sommes, nous parlons ici précisément d'une « charge narrative » qu'un signe peut revêtir ou assumer, une charge qui dépasse de loin celle que lui attribue le dictionnaire. Elle dépasse même celle que l'environnement dans lequel il est apparu est en mesure de lui procurer.

« Avancer en arrière ! ». Ceux qui ont eu l'occasion d'emprunter les transports urbains de la ville de Béjaïa ont certainement entendu cet énoncé, prononcé par celui que l'on appelle : le receveur (celui qui reçoit les passagers, et surtout,

encaisse les paiements de ces derniers). Un énoncé qui fait rire certains passagers à même de relever une sorte d'oxymore qu'il contient.

Ouvrant ici une parenthèse pour dire qu'il s'agit d'un oxymore qui n'en est pas forcément un. Expliquons-nous. Dans les expressions des relations spatiales, tout dépendra de la position du corps dans l'autobus. En effet, si le corps se trouve dans la même direction que celle de l'autobus, alors l'oxymore est avéré et l'énoncé peut être considéré comme étant agrammatical (car l'on ne peut pas avancer en arrière mais y reculer). Dans le cas contraire, lorsque l'énoncé est adressé à une personne qui se trouve de profil, ou que la position de son corps est à l'opposé de la direction prise par le bus, alors l'énoncé demeure valable ; bien qu'il faille certainement remplacer la préposition/pronom « en » par la préposition « vers ».

De ce fait, on aurait l'énoncé suivant : « Avancez vers l'arrière du bus » ou, dans l'idéal, « Avancez » tout court. En d'autres termes, c'est la position du corps qui détermine la grammaticalité ou non d'un tel énoncé et non la direction prise par le bus. Fermons ici cette parenthèse pour revenir à ce qui nous intéresse véritablement dans cet énoncé, à savoir son usage dans un dessin de presse signé le H.I.C (dessinateur algérien de son vrai nom Hichem Baba Ahmed). En effet, dans l'un de ses dessins, le caricaturiste dessine la carte géographique algérienne avec toute une population algérienne concentrée dans la partie nord du pays, laissant la partie sud totalement désertique.

A ce dessin, le dessinateur ajoute, par l'intermédiaire d'un de ses personnages, l'énoncé « Avancez chwiya l'arrière ! ». En lisant cette caricature, il est difficile, voire impossible, pour un lecteur ayant déjà rencontré cet énoncé dans le contexte socioculturel cité précédemment, de ne pas l'actualiser dans ce sens. C'est là, au fond, que l'on s'aperçoit que les signes ou groupes de signes ne sortent pas indemnes de leurs utilisations antérieures. Bien au contraire, ces dernières sont enregistrées, préservées dans une mémoire que l'on peut appeler : **la mémoire des signes**.

A ce propos, Greimas nous fait savoir, par exemple, que le mot « pêcheur » porte en lui toutes les propriétés de ce que l'on peut attendre de ce mot « *le mot pêcheur porte en lui, évidemment, toutes les possibilités de son faire, tout ce que l'on peut attendre de lui en fait de comportement ; sa mise en isotopie discursive en fait un rôle thématique utilisable par le récit.* » (Greimas, 1983 : 64). En clair, les signes ne sont pas vidés de leurs anciennes utilisations à chaque nouvel emploi. Bien au contraire, ces utilisations sont mémorisées et sont prêtes à un nouvel emploi. Voici donc un début de réponse à la question qui nous concerne. En effet, si les mots possèdent bel et bien une mémoire, ou encore, un *patrimoine narratif*, alors ceci peut très bien expliquer cet écart entre les deux plans du langage.

Chaque signe utilisé dans ce type de communication est choisi en fonction de la mémoire qu'il possède, et en fonction de sa capacité à permettre une ouverture interprétative. Chaque signe (sans parler des expressions figées bien entendu) possède une *chaîne*

*flottante de signifiés*<sup>1</sup> qui gravite autour de lui. Parmi ces signifiés (récits), un locuteur devra effectuer un choix d'actualisation d'un ou des récits et d'en éliminer, par la même occasion, les autres. Son interlocuteur devra, lui aussi, accomplir un processus similaire en empruntant l'itinéraire inverse. Il s'agit, en fait, d'une stratégie discursive qui se déploie entre les deux pôles d'une communication. Une sorte de complicité qui s'établit entre eux en réduisant les signes dans leur expression, tout en leur préservant un contenu extensif.

Cela ne diffère en rien de ce qu'il se passe dans le langage de la vie quotidienne. En effet, plus la complicité entre deux intelligences est forte, ou disons développée, moins ils auront besoin de plus de signes. Disons les choses clairement. Lors d'une soirée entre amis, si l'on veut faire passer un message secret à une personne sans que les autres puissent s'en rendre compte, cela exigera une complicité très élevée entre l'émetteur et le récepteur. Cette connivence se traduit par l'usage non pas d'un code simple (ce que les autres personnes de la soirée utiliseraient pour décoder le message en question) mais d'un code complexe qui fera du dit message ce que l'on peut appeler un message *surcodé*. C'est précisément ici que nous pouvons introduire un second élément

---

<sup>1</sup> Expression utilisée par Roland Barthes dans sa fameuse « Rhétorique de l'image » (Barthes, 1964). Elle désigne un ensemble de récits ou mini-récits, ou encore, *programmes narratifs* qui gravitent autour d'un signifiant sans forcément intégrer son contenu, à moins qu'ils soient actualisés par un lecteur donné.

expliquant cette réduction numérique au plan de l'expression, à savoir : *la coopération interprétative*.

## 2. LA COOPÉRATION INTERPRÉTATIVE

D'abord, il s'agit là d'un concept emprunté à Umberto Eco. Celui-ci l'ayant employé dans le domaine spécifique de la littérature (Eco, 1985<sup>2</sup>), il n'a aucunement exclu la possibilité qu'il soit utilisé ou étendu à d'autres types de signes ou à d'autres types de communication. Cependant, sans le nommer, un an avant Eco, ce concept se trouve dans les travaux d'un certain Hans Robert Jauss (Jauss, 1978) et son *Esthétique de la réception* où, en parlant de l'œuvre littéraire, il nous fait savoir qu'aucune œuvre littéraire nouvelle ne l'est réellement pour le lecteur. Car, pour celui-ci, toute nouvelle lecture est abordée avec un apriori, si l'on veut être simple ; ou avec une *expérience esthétique*, si l'on veut être technique. Toutes les lectures antérieures d'un lecteur donné constituent (cet apriori) cette expérience avec laquelle il abordera, désormais, toute nouvelle lecture.

Ce concept de coopération interprétative désigne le rôle du lecteur dans le processus interprétatif. Toutefois, pour être plus fidèle à notre pensée, nous dirons qu'il s'agit du travail interprétatif que le lecteur devra effectuer afin de compléter l'opération de la construction du sens. En d'autres termes, en la présence du terme

---

<sup>2</sup> La date correspond à l'édition consultée, la première édition est indiquée dans la bibliographie des travaux cités.

« coopération », le concept de coopération interprétative présuppose un travail antérieur que l'on peut appeler : *la production du sens*. On comprend dès lors que l'emploi du concept de coopération interprétative ne désigne pas uniquement ce travail de décodage (pour utiliser le métalangage de la théorie cybernétique) effectué par le lecteur ou le récepteur de façon plus générale, mais aussi le travail de production ou d'encodage de l'auteur (émetteur).

Maintenant que les choses sont en peu plus explicites, il est possible d'éclaircir davantage le lien crucial de ce concept avec le propos que nous tenons ici, en l'occurrence savoir en quoi peut-il nous aider à y voir clair dans cette asymétrie entre les deux plans de ces dits langages. En fait, son lien est direct avec le concept traité précédemment, à savoir « la mémoire des signes ». En effet, ce lien apparaît une fois que cette question lui a été opposée : qui se charge de restituer, de remplir, de déployer... cette mémoire que possède les signifiants perçus dans ce type d'ensembles signifiants ? Le lecteur est celui qui est en charge d'actualiser les signes qu'il perçoit, ceci en fonction des récits (signifiés) qu'il aura choisis de retenir et ceux qu'il aura, cela va de soi, éliminés.

C'est précisément ce travail que l'on appelle, en accord avec Eco [déjà cité] *la coopération interprétative*, non seulement en ce qui concerne les textes littéraires, mais aussi toute communication quelle qu'elle soit, avec ainsi une différence quantitative et non de nature. En d'autres termes, tout ensemble signifiant exige de

son lecteur un travail interprétatif, lequel consiste à remplir les espaces que l'auteur a laissés, intentionnellement ou pas, en blanc. Cependant, dans les communications (dont nous parlons ici) qui présentent une asymétrie entre leur contenu et leur expression, ce travail de coopération à l'interprétation est nettement plus acharné. Néanmoins, il nous faut ici nous arrêter quant à l'utilisation quelque peu ambiguë du terme "intention de communication" dans les sciences du langage de façon générale. Aussi, nous paraît-il nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour préciser la distinction fondamentale qui doit être établie entre *intention* et *signification*. Cela permettra d'éclaircir ce qu'est, finalement, le concept de *communication*.

Dans tout discours (au sens large du terme), l'intention est la part consciente de la signification (ce que l'on veut signifier lorsque l'on fait appel à un système de signes quelconque). Or, la signification, tout en subsumant la communication dite intentionnelle, inclut d'autres communications qui, elles, ne le sont pas. Tout le travail d'un spécialiste en P.N.L (Programme de NeuroLinguistique), par exemple, est justement de relever, pendant une communication, ce qui n'apparaît pas dans le langage verbal mais qui, pourtant, se montre dans le langage corporel.

Ainsi, lorsqu'un individu ment, ces spécialistes nous font savoir que le regard de celui-ci se dirige vers le haut, car étant à la recherche d'une idée. Les spécialistes des sciences du comportement et la police judiciaire ne font pas un travail

différent. En effet, lorsque ces derniers analysent une scène de crime, ils sont à la recherche de signes, qu'ils soient produits consciemment ou pas, pour pouvoir dresser le profil du criminel dans le but de l'appréhender. Plus que cela, les signes inconscients sont les plus recherchés dans une scène de crime, étant donné que le criminel s'efforce de ne laisser justement aucun signe susceptible de faire parvenir les enquêteurs jusqu'à lui.

Un signe est donc un signe en puissance, indifféremment du fait qu'il soit intentionnel ou pas « *un signe n'est un signe que parce qu'il est interprété comme le signe de quelque chose par un interprète.* » (Morris, 1974). Par ailleurs, la confusion entre ces deux concepts (intention et signification) a conduit, entre autres, George Mounin et Louis Prieto à penser la sémiologie naissante en ce qu'elle est (et serait) l'étude des seules communications où l'intention de communiquer est manifeste, c'est-à-dire quelques codes superficiels tel le code de la route. Or, encore une fois, l'intention de communiquer est une infime partie de la signification. Eco, en parlant de son ouvrage célèbre *Le Nom de la rose*, nous fait savoir qu'en parcourant certaines des interprétations qui ont été attribuées à son œuvre, certaines d'entre elles ne faisaient absolument pas partie de ses intentions de communication. Pourtant, à côté de ceci, il déclare que ces interprétations, bien qu'elles ne fassent pas partie de ses intentions, étaient tout à fait soutenables.

Cette distinction implique dans notre propos que, en ce qui a trait à la coopération interprétative, le travail du lecteur ne consiste pas à restituer exactement l'intention de l'auteur (bien que celui-ci croit le faire), mais d'interpréter un discours en spéculant sur les significations que ce dernier est en mesure d'assumer. En des termes plus clairs, l'auteur érige son discours en spéculant sur les capacités (=les compétences) du lecteur. De son côté, le lecteur interprète ce discours en spéculant sur les intentions de communication de l'auteur, ce que l'on peut nommer, *stratégie discursive*. Laquelle fonctionne, comme dans toute stratégie, par une action basée sur les mouvements interprétatifs de l'autre. Afin de détailler davantage le fonctionnement sémiotique de cette stratégie discursive, il nous faut inclure d'autres concepts clés tels que : *auteur et lecteur modèles*.

## **2.1 Auteur et lecteur modèles comme stratégie textuelle**

Commençons d'emblée par une distinction cruciale qu'il nous faut établir entre auteur/lecteur modèles et auteur/lecteur réels ou empiriques ; de même qu'en littérature est distingué l'auteur réel du narrateur et narrataire. En effet, l'auteur réel, à l'origine de l'écriture du récit, d'une œuvre littéraire se démarque du narrateur (qu'il soit interne ou externe à la diégèse) chargé de narrer l'histoire. En sémiotique générale, l'auteur et le lecteur réels ou empiriques importent peu, contrairement à ceux dits modèles ou idéales, diraient les théoriciens de l'École de Constance. La raison à ceci est que, d'un côté, la recherche sur les premiers a conduit

les chercheurs sur un chemin sans issues qu'est l'herméneutique, une quête de l'intention de l'auteur.

Une quête vouée à l'échec en raison de l'impossibilité d'accéder à cette donnée qu'est " ce que l'auteur a voulu exprimer ". En plus du fait que, tel exprimé précédemment, l'intention est une infime partie de la signification, et par là même, l'auteur lui-même n'est pas en mesure de prévoir toutes les possibilités interprétatives (ou le potentiel interprétatif) que son œuvre est susceptible d'induire dans l'esprit du lecteur. De l'autre côté, les recherches ayant eu pour objet le lecteur empirique (ou le récepteur de façon générale) se sont éloignées, finalement, peu à peu de leur objet d'étude qu'est le langage. Elles se sont, en effet, intéressées par exemple aux facteurs psychosociologiques du lecteur et leur impact sur le procès de la réception.

L'auteur et le lecteur auxquels nous allons nous intéresser ne sont donc pas des entités psychologiques mais textuelles. Nous voulons parler de l'auteur et du lecteur tels qu'ils sont ou seraient profilés par les structures mêmes d'un langage donné. Plus clairement, nous ne dirons de ces deux entités de papiers que ce que le texte lui-même en dirait. Les structures textuelles nous offrent ainsi des renseignements à la fois sur l'auteur modèle et sur le lecteur qu'il a prévu ou envisagé. Par ailleurs, nous parlions précédemment de la coopération interprétative et du rôle du lecteur dans ce procès. Cependant, ajoutons à cela le fait que cette coopération n'est pas laissée au gré du lecteur, mais que tout est

construit dans le texte de sorte à ce que celui-ci n'ait pas d'autres choix que de coopérer.

Si l'on prenait uniquement l'usage linguistique utilisé dans un dessin de presse, on constaterait que cela nous offre les premières pièces constitutives de la figure du puzzle, qui n'est autre que le profil de l'auteur et du lecteur modèles. En effet, si dans un dessin de presse la langue française est utilisée, alors cela nous indique que l'auteur modèle a envisagé un lecteur modèle ayant une certaine maîtrise de ce code. Ainsi, une analyse sémiotique de cette nature permet de déterminer ce que les structures textuelles exigent du lecteur comme compétences afin de coopérer à l'interprétation. Cela permet également de mettre au jour les stratégies discursives déployées dans un langage donné. Comprendre ces mécanismes de la construction du sens est d'une importance capitale, dans la mesure où elles permettent de voir, dans une communication quelconque, les stratégies mises en jeu et ainsi pouvoir les exploiter.

Dans le domaine du marketing, par exemple, cela permettra<sup>3</sup> d'exploiter les acquis de la sémiotique et les utiliser dans l'itinéraire inverse. En d'autres termes, les résultats de la sémiotique serviront comme des données permettant d'anticiper les mouvements interprétatifs du client potentiel. C'est l'absence de cette donnée fondamentale qui a été à l'origine de l'échec d'un

---

<sup>3</sup> Et cela a déjà été fait par, entre autres, Jean-Marie Floch (Voir Floch (1990)), ceci en démontrant l'apport de la sémiotique au domaine du marketing.

bon nombre de publicités, mais on citera ici un des célèbres exemples dans le milieu du marketing. Il s'agit d'un spot publicitaire d'une marque de lessive très connue. Un spot dans lequel l'acheteur potentiel voit son écran de télévision partagé en deux spatialités, dans la première partie de l'écran (à droite de l'écran) il aperçoit un vêtement sale plongé dans un récipient d'eau mélangée avec la lessive vantée. Quant à la seconde partie de l'écran (à gauche de l'écran), il identifie le même vêtement sale ressortir d'un autre récipient, cette fois-ci, d'une propreté et d'une blancheur impeccables.

Cependant, ce spot publicitaire n'ayant eu aucun problème dans les pays occidentaux, il a essuyé un échec considérable dans les pays arabophones. La raison réside dans le fait que les concepteurs de ce spot ont omis, lors de la conception, de prendre en compte le fait que dans les pays arabophones, l'écriture se fait de droite à gauche et non l'inverse, contrairement aux pays occidentaux. Aussi, les futurs clients arabophones ont-ils été étonnés de constater un vêtement propre ressortir de l'autre côté de l'écran tout sale. Un exemple qui peut paraître quelque peu utopique, néanmoins, en plus de servir notre propos, il ne manque pas de dévoiler tout l'intérêt qu'il y a à prendre en compte les acquis de la sémiotique en ce qui a trait, entre autres, à la prévoyance des mouvements interprétatifs de l'autre.

### 3. OPPOSITION ENTRE SYSTÈMES SÉMIOTIQUES

«...dans tout système sémiologique, ce qui distingue un signe, voilà tout ce qui le constitue. C'est la différence qui fait le caractère, comme elle fait la valeur et l'unité.» (Saussure, 2016 : p.228). Ce principe de Saussure, la sémiotique générale en a fait un principe des plus fondamentaux. En effet, elle pose l'idée que la signification (objet de la sémiotique) fondamentale naît à partir d'une opposition d'au moins deux termes. Ce niveau de profondeur est appelé la *structure profonde de la signification*. C'est d'ailleurs à partir de cette idée que le *modèle constitutionnel*, plus connu sous le nom de *carré sémiotique*, a vu le jour<sup>4</sup>. En résumé, celui-ci se veut une représentation visuelle de ce qu'il se passe au plus profond du parcours de la signification, lequel émerge à partir d'une opposition fondamentale.

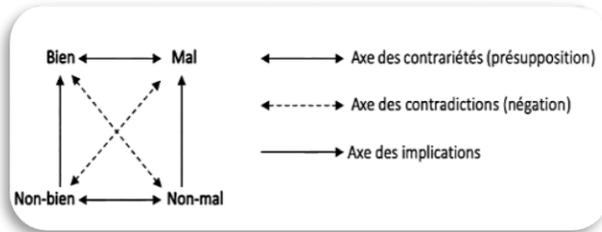
Si l'on prenait, par exemple, le terme /bien/ ; il *présuppose* logiquement le terme /mal/. Autrement dit, le /bien/, mis en *contrariété* avec le terme /mal/, peut être défini par tout ce qui n'est pas /mal/ et inversement. Maintenant que le premier axe logique est défini, bien  $\leftrightarrow$  mal, par opération de négation de ces deux termes, on obtient leur *contradictaires*, c'est-à-dire non-mal  $\leftrightarrow$  non-bien. Enfin, la dernière opération logique consiste en ce que les termes obtenus par négation *impliquent* respectivement

---

<sup>4</sup> Élaboré par A. Julien Greimas [Voir [Greimas(1966)]], lui-même inspiré, entre autres, par le carré logique d'Aristote et l'hexagone (ou carré psychologique) de Bernard Blanchet.

## Les langages chargés

les termes opposés à ceux à partir desquels ils ont été projetés. Les trois opérations logiques sont ainsi réunies, à savoir la



*contrariété*, la *contradiction*, et en fin, *l'implication*. Voyons comment tout cela se présente dans un carré sémiotique ;

Bien que cette présentation du carré sémiotique soit un peu abrupte, néanmoins, l'idée ici est d'orienter l'attention du lecteur à la fois sur le rôle des oppositions dans l'émergence de la signification, et sur son implication dans ces langages chargés. Car, nous parlerons sous peu, non des oppositions fondamentales mais des oppositions discursives, c'est-à-dire entre deux systèmes sémiotiques distincts. Pour cela, nous avons choisi cette caricature ci-dessous de Jean Plantu, car l'opposition qu'elle présente est, si l'on peut dire, quasiment explicite ; elle pourra

donc mieux servir notre propos. Notons tout de même que toutes les caricatures ne présentent pas cette configuration sémiotique <sup>5</sup>.

L'opposition dont nous parlons concerne donc deux systèmes sémiotiques combinés dans ce type de communication, à savoir le texte et l'image, le linguistique et l'iconique. Néanmoins, il nous semble nécessaire, avant de poursuivre notre exposé, de fixer dès à présent les différents types de rapports que peuvent entretenir ces systèmes sémiotiques, avant de dégager celui ou ceux spécifique(s) à ce dessin. Nous citerons ici la célèbre « Rhétorique de l'image » (Barthes, 1964) de Roland Barthes qui nous fait état de la fonction du texte et celle de l'image.

### 3.1 L'ancrage et le relais

Pour Barthes, l'ancrage est une fonction qu'assume le texte dans des communications qui conjuguent texte/image. Cette fonction assumée par le texte répond à la nécessité de fixer les signifiés trop



<sup>5</sup> Ailleurs [Benhamma (2019)], nous avons pu mettre au jour d'autres types de constructions, entre autres, une stratégie que nous avons intitulée " *choix interprétatif et faire persuasif* ".

polysémiques de l'image. En d'autres termes, le texte est chargé dans ce cas de dire au lecteur comment lire l'image. Formulons les choses autrement. L'image, nous dit-il, possède « une chaîne flottante » de signifiés qui concourent à l'actualisation par le lecteur. Ce sont donc des significations en puissance ou des signifiés dans leur *virtualité*. C'est précisément là que le texte intervient pour faciliter au lecteur son choix d'actualisation d'un ou des signifié(s), et d'en éliminer les autres.

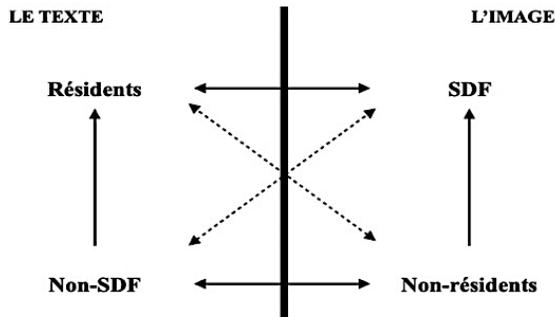
Notons ici que Barthes, entre autres, est de ceux qui pensent que l'image ne peut fonctionner sans le secours du texte et/ou de la parole. Une conclusion tirée sans doute d'une des déclarations posthumes de Saussure, sources de tant de conclusions trop hâtives [Voir à ce sujet : (Saussure, 2016), préface de J-D Urbain]. En effet, en déclarant la langue comme étant à la fois faisant partie d'un ensemble plus vaste de systèmes de signes, et comme étant le plus important d'entre eux. Voilà, sans doute, l'idée qui a mené Barthes à ces considérations sur l'autonomie de la langue, contrairement aux autres systèmes de signes dont l'image. Il est clair que la position de Barthes à ce sujet n'est plus soutenable car, comme le souligne Laurence Bardin (Bardin, 1975 : 102) et tel que nous l'avons constaté lors de nos recherches antérieures, le texte peut également être très polysémique ayant pour soutien l'image.

Plus encore, il y a bien des ensembles signifiants (caricatures, affiches publicitaires, tracts...) qui ne présentent que l'image mais qui, pourtant, fonctionnent très bien. Quoi qu'il en soit, sans

enlever le mérite à Barthes d'avoir pensé brillamment la relation texte/image, il faut néanmoins préciser que les fonctions qu'il a proposées opèrent dans les deux sens. Clairement, les fonctions d'ancrage et de relais peuvent aussi bien être assumées par le texte et par l'image ; et que l'autonomie de l'image n'est plus un fait contestable.

Continuons avec l'image et sa fonction de relais. L'image, tout comme le texte d'ailleurs, peuvent assumer cette fonction qui consiste en l'apport d'un supplément d'informations que celles déjà contenues dans l'un ou dans l'autre. En des termes plus clairs, lorsque l'image assume la fonction de relais à titre d'exemple, cela signifie qu'elle complète (disons, une sorte d'illustration) la signification déjà contenue dans le texte, et vice versa. Par ailleurs, nous proposerons d'autres fonctions que peuvent assumer ces deux systèmes de signes, mais faisons-le directement en nous appuyant sur l'analyse de la caricature précédente. L'opposition se déroule, dans ce dessin de presse, entre les propos du personnage Macron (identifiable par le signe « drapeau » sur son couvre-chef) et le reste de l'image.

En effet, cette opposition apparaît si l'on associe les propos tenus par le texte « En 2018, zéro SDF ! » prononcé avec un doigt levé (signe de solennité) avec le reste de l'image qui, elle, fait état de personnages ayant passé ou passant la nuit (une nuit hivernale de grand froid) dans des cartons. Par conséquent, à ce stade de la lecture, le lecteur commence à se poser la question de savoir lequel des deux propos est véridique et, il va de soi, lequel est mensonger. Au-delà du fait que la nature de la psychologie humaine tend à croire plutôt ce qu'elle voit, le dessinateur *fait en sorte* de guider le lecteur dans cet itinéraire interprétatif. Avant de consolider cette affirmation par les structures mêmes du dessin, voyons d'abord cette opposition projetée sur ce carré sémiotique



*Carré sémiotique pour l'axe sémantique Résidents <-> SDF*

;

Maintenant que cette opposition est dégagée, il nous faut désormais étayer notre propos quant à la stratégie discursive mise

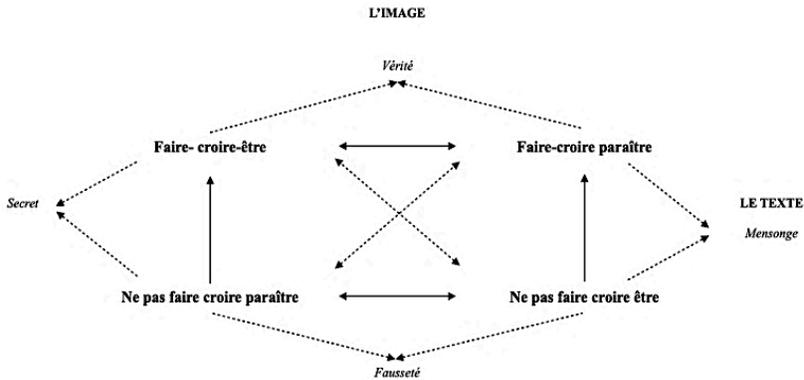
en place par l'auteur<sup>6</sup> du dessin. En effet, l'auteur a déployé une stratégie à même de consolider l'interprétation du lecteur dans le sens d'un texte (propos) mensonger ; et d'une image véridique. Cette stratégie en question se manifeste dès lors que l'image est lue sans le texte. Dans ce cas, l'on peut constater qu'il s'agit d'une reproduction des personnages d'un célèbre et classique roman de fiction destiné aux enfants. Ce dernier, pour résumer, n'est autre que « Les aventures de Pinocchio » qui relatent les aventures d'un jeune garçon fabriqué en bois par un ébéniste nommé Geppetto, et dont le nez s'allonge lorsqu'il prononce un mensonge. Aussi peut-on aisément, à présent, établir le rapprochement entre ce personnage de fiction incarné par le personnage-président Macron et le mensonge. Ainsi, ce dernier est plein d'énonciations mensongères, en témoigne le nez allongé (signe du mensonge). Il est tout à fait possible d'établir un carré

---

<sup>6</sup> Nous préférons le terme « auteur » à celui de dessinateur ou même Plantu, car nous parlons non de l'auteur réel, empirique, mais de l'auteur modèle. [*Voir point : auteur et lecteur modèles comme stratégie textuelle*].

sémiotique de véridiction, si l'on veut situer les propos du personnage-Macron.

Ainsi, la stratégie discursive de l'auteur transparaît davantage. Dans ce carré véridictoire, elle se traduit, dans le texte, par le fait que nous ayons affaire à un personnage-Macron qui tente de *faire croire* à l'éradication totale du phénomène des personnes sans un domicile fixe ; tout en tenant secret (*ne pas faire paraître*) le véritable nombre de SDF en France. Mais ce propos mensonger du texte-propos est vite trahi par l'image qui, elle, narre une toute autre histoire. En effet, elle *fait apparaître* la *vérité* (jusque-là tenue au *secret*) sur la réalité du nombre de SDF. C'est précisément ici qu'il nous paraît opportun de dévoiler cette autre fonction que peuvent assumer et le texte et l'image, à savoir,



Carré sémiotique de la véridiction texte/image

le *relais par antithèse*.

Ce dernier, tout en s'inscrivant dans une stratégie discursive, consiste en ce que l'image feint de relayer, de soutenir, d'appuyer,

d'étayer... les propos tenus dans le texte, avant que le lecteur ne constate que l'image tient des propos complètement opposés à ceux tenus dans le texte. Ceci dans le but de conduire, d'orienter, de guider... le lecteur vers une tierce interprétation souhaitée. Nous proposons donc de l'appeler « *relais par antithèse ou illustration par antithèse* ». Il est tout aussi possible, suivant cette logique, de parler « *d'ancrage par antithèse* », si le lecteur choisit d'entamer sa lecture par l'image en allant vers le texte. Ce qui, sans être courant, n'est pas totalement impossible ; néanmoins, il est nécessaire de l'envisager.

En guise de conclusion, les langages chargés tels que le tract, l'affiche (ou spot) publicitaire, le dessin de presse... sont des discours qui présentent une asymétrie entre leur plan d'expression et celui de leur contenu. Cette asymétrie s'explique par l'ensemble des points abordés dans cet article. En effet, la mémoire des signes est restituée par un lecteur modèle, dans le cadre d'une coopération interprétative, ayant les compétences encyclopédiques nécessaires. Bien entendu, au centre de cette construction du sens se trouvent les oppositions significatives (opposition entre systèmes sémiotiques en l'occurrence) qui permettent aux signes une réduction au niveau de leurs signifiants, tout en fonctionnant comme des indices de renvoi à des récits sous-jacents.

Les latitudes interprétatives, permises dans ce type de langages, sont encore plus importantes que celles qu'autoriserait un autre type de langage dont les signes présenteraient une équivalence

relative entre les deux plans du dit langage. En d'autres termes, tel que le pense Éco : « *Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé,* » (Eco, 1985 : 71). Néanmoins, continue-t-il, c'est le résultat d'une manipulation de la part de l'auteur, et non d'un texte qui aurait échappé à ses intentions. Clairement, il s'agit d'une stratégie discursive et non d'une erreur dans la manipulation du code. Les œuvres d'art, par la charge narrative qu'elles supportent, permettent différents niveaux de lecture, ce qui leur permet de revivre inlassablement sous une forme différente à chaque nouvelle lecture.

Enfin, disons qu'elles se réinventent suivant l'époque et suivant le lecteur. Par ailleurs, la restriction imposée dans ce type de langage est compensée par, d'un côté, la capacité de l'auteur à anticiper l'interprétation de son futur lecteur, ceci en le prévoyant par l'intermédiaire d'un *lecteur idéal* ayant des compétences encyclopédiques (qui se traduisent par, entre autres, un savoir socioculturellement partagé en raison de sa récurrence dans l'usage). D'un autre côté, par le travail interprétatif *acharné* qui incombe le lecteur.

## **BIBLIOGRAPHIE**

BARDIN, Laurence, « Le texte et l'image », in *Communication et Langages*, no 1, vol. 26, 1975.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°1, vol. 4, 1964, p 40-51.

BENHAMMA, Lyes, *Sens, dérision et variation culturelle. Approche sémiotique et anthropologique de la caricature*.

*politique*, Thèse de doctorat, Université de Paris Descartes, Paris, Novembre 2019.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966.

ÉCO, Umberto, *Lector in fabula : ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Grasset, Paris, 1985.

FLOCH, Jean-Marie, *Sémiotique, Marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, PUF, Paris, 1990.

GREIMAS, A. Julien, *La sémantique structurale, recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.

GREIMAS, A. Julien, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1983.

JAUSS, H. Robert, *L'esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

LAPLANTINE, François, *L'anthropologie* [1995], Payot, Paris, 2001.

MORRIS, Charles *et al*, « Fondements de la théorie des signes » [Chicago, 1938], *Langages*, 8e année, n°35, 1974. Problèmes et méthodes de la sémiologie. pp. 15-21.

SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale* [1916]. Payot et Rivages, Paris, 2016.