

Université Moulay Ismail

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

DLLF

Option : Littérature

Matière : Critique littéraire

Semestre 5- G.1 (20-21)


Prof : Driss Ait Zemzami

Cette première partie du cours porte essentiellement sur les aspects généraux de la sémiotique comme théorie de la littérature. Il est question d'un survol panoramique à même de renseigner sur les éléments réflexifs et théoriques qui président à ce type de lecture des textes littéraires programmés au cours des différents semestres. Nous envisageons une seconde partie consacrée à la poétique moderne. Ces extraits sont tirés de l'ouvrage de J.-Y. Tadié, *La critique littéraire au XXème Siècle*, Belfond, Paris, 1987.

CHAPITRE VIII

SÉMIOTIQUE DE LA LITTÉRATURE

La sémiotique (ou sémiologie) est la science des signes. Saussure, élaborant sa théorie linguistique, avait suggéré qu'elle pourrait trouver sa place dans une théorie plus générale, ou sémiologie (voir « Interprétation et sémiotique », in Kibédi Varga, *Théorie de la littérature*). D'autre part, le philosophe américain Peirce (1839-1914) constitue une autre source, inconnue en France jusqu'à une époque récente, de la sémiotique. Dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ducrot et Todorov signalent encore une autre source philosophique, *La Philosophie des formes symboliques*, de Cassirer, et une source logique, de Frege à Russell, Carnap et Charles Morris (qui distingue entre *designatum* et *denotatum*; le premier est une classe d'objets; le second un élément d'une classe; et entre la sémantique, la syntaxe et la pragmatique du signe: la première désigne la relation entre le signe et le *designatum* ou le *denotatum*; la deuxième « la relation des signes entre eux »; la troisième « la relation entre les signes et leurs utilisateurs »). L'un des grands sémioticiens soviétiques, Iouri Lotman, souligne également que « le fait qu'un langage soit caractérisé par des signes le définit comme système sémiotique ». Les signes dont dispose un langage pour accomplir sa fonction de communication font l'objet d'une sémantique qui définit le rapport entre le signe et « l'objet qu'il remplace », son contenu, et d'une syntaxe, c'est-à-dire « l'ensemble des règles qui président à la combinaisons des signes isolés en suites ». Lotman distingue encore entre « signes conventionnels » (le mot; mais aussi bien le feu rouge) et « signes figuratifs » ou « iconiques », qui supposent que « la signification a une expression unique »: le dessin. « Dans toute l'histoire humaine, aussi loin que nous puissions remonter, nous trouvons deux signes culturels indépendants et égaux: le mot et le dessin. » Des premiers sortent les arts verbaux; des seconds les arts figuratifs. Mais les deux sortes de



signes s'interpénètrent : la poésie et la prose littéraire créent une « image verbale dont la nature iconique est manifeste », le texte du poète est un « signe figuratif ». En revanche, le dessin s'efforce de raconter (Iouri Lotman, *Esthétique et Sémiotique du cinéma*, 1973, traduction française, Éditions sociales, 1977). Enfin, comparé aux autres systèmes de signes, le langage littéraire et artistique n'entretient pas le même rapport entre les signes et leur contenu : « Le langage est ici *contenu* lui aussi, devenant parfois objet du message. » Ces définitions posées, rappelons qu'il existe une École de Paris de sémiotique, pour qui « la sémiotique a pour projet d'établir une théorie générale des systèmes de signification », qui se réclame de Greimas, Arrivé, Coquet, Courtès (*Sémiotique. L'École de Paris*, Hachette, 1982; *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* d'A.-J. Greimas et J. Courtès, Hachette, 1979); Umberto Eco, en Italie, a développé des théories légèrement différentes (*La Structure absente*, 1968, traduction française, Mercure de France, 1972; *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1976).

La sémiotique littéraire, ou science des signes du langage littéraire, recoupe donc, en apparence, le champ d'autres méthodes, d'autres disciplines qui traitent également des signes, de la linguistique qu'elle englobe et dont elle découle, à la sociologie. C'est dans la pratique, dans l'application, dans l'histoire que nous suivrons le développement de la sémiotique littéraire : Barthes, Eco, Greimas, le groupe *Tel Quel*, Julia Kristeva fournissent autant de repères importants. En même temps, beaucoup de ces œuvres se présentent sous le signe de la double appartenance : sémiotique et poétique. Sémiotique et analyse du récit se chevauchent. Ce phénomène de circularité se lit déjà en ce que la sémiotique englobe la linguistique, mais que l'on peut aussi, comme Roland Barthes dans ses *Éléments de sémiologie*, considérer la première comme une branche de la seconde ; de même le *Dictionnaire de sémiotique* de Greimas et Courtès comprend-il l'analyse du récit. Lorsque Umberto Eco analyse le roman de Ian Fleming (*Communications*, n° 8, 1966), il pratique les deux méthodes.

UMBERTO ECO

L'un des essais les plus importants de ce savant et écrivain italien, et qui l'a fait connaître, est *L'Œuvre ouverte* (1962; tra-

duction française, Seuil, 1965). Ce livre analyse l'œuvre d'art, qu'elle soit littéraire, plastique ou musicale, comme un système de signes indéfiniment traduisibles : « Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. » Le Moyen Age avait adopté une théorie de l'allégorie, selon laquelle l'Écriture (puis la poésie et les arts figuratifs) peut s'interpréter — Auerbach l'avait appelé dans *Mimesis* — suivant quatre sens différents : littéral, allégorique, moral, analogique ; mais ces règles d'interprétation étaient précétablies, univoques, et correspondaient à un monde ordonné, hiérarchisé à partir du *logos* créateur. L'œuvre d'art contemporaine, au contraire, est soumise à de nombreuses perspectives, et surtout ces expériences recouvrent des visions du monde très différentes, contrastées, peut-être dès l'art baroque. Mallarmé n'appelle plus d'interprétation unique, et la littérature du XX^e siècle utilise largement le symbole : Kafka a rédigé une « œuvre ouverte ». Chez ce dernier, les sens sous-jacents sont polyvalents, ne reposent sur aucun ordre du monde : « Les interprétations existentialiste, théologique, clinique, psychanalytique des symboles kafkaïens n'épuisent chacune qu'une partie des possibilités de l'œuvre. Celle-ci demeure inépuisable et ouverte parce qu'ambiguë. » L'œuvre moderne, à un monde régi par des lois universelles, substitue « un monde privé de centres d'orientation, soumis à une perpétuelle remise en question des valeurs et des certitudes » : Joyce. Chez Brecht, l'œuvre ouvre un débat, dont la solution « doit naître d'une prise de conscience du public ».

Il y a une autre catégorie d'œuvre, où le lecteur-exécutant « contribue à faire l'œuvre » : musique post-sérielle, mobiles de Calder, art cinétique, dessin industriel, mobilier par éléments, architecture à cloisons mobiles. Le *Livre* de Mallarmé, qui « ne commence ni ne finit », devait être composé de feuilles mobiles, permettant tous les groupements, comme, plus tard, *Mille Millions de poèmes* de Queneau. Il résulte de ces analyses que les formes littéraires ne sont pas des instruments de connaissance, qui permettraient « une meilleure saisie du réel que les procédés logiques. La connaissance du monde a dans la science son canal autorisé ». L'art n'a pas pour fonction de faire connaître le monde, mais de « produire des compléments du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent ». L'œuvre d'art n'est qu'une « métaphore épistémologique », une

image, un signe du savoir : la structure, à chaque époque, de chaque forme d'art, révèle la manière dont la science ou la culture contemporaine « voit la réalité » (thème que le philosophe Michel Serres reprendra dans son *Feux et signaux de brume*; Zola). L'indéterminé, la discontinuité rejoignent les thèmes de la logique et de la physique contemporaines. Bref, « l'auteur offre à l'interprète une œuvre à *achever* » ; mais il reste auteur de l'œuvre, parce qu'il propose « des possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques ». L'ouverture institue donc un « nouveau type de rapports entre l'artiste et son public », un « nouveau fonctionnement de la perception esthétique ».

Comme Barthes le fera dans ses *Éléments*, Eco analyse, dans le langage poétique, les notions de référence, de suggestion (ou connotation), et souligne que la poésie, c'est l'« utilisation émotionnelle des références », et « l'utilisation référentielle des émotions ». On retrouve ici la théorie du signe : « La signification revient continuellement sur le signe et s'enrichit ainsi d'échos nouveaux » — et, comme chez Jakobson, l'ambiguïté de la référence dans le texte poétique. La nouvelle ouverture de l'œuvre contemporaine, explicite et maximale, contrairement à celle, limitée, de l'œuvre classique, se définit donc par un « accroissement d'information ». La sémiotique est, en effet, proche de la théorie de l'information. L'information artistique est liée « à un certain type de négation de l'ordre habituel et prévisible ». Il faut concilier l'ouverture avec les limites de l'interprétation : « Pour nous, le problème reste celui d'une dialectique entre forme et "ouverture", entre libre *multipolarité* et permanence de l'œuvre jusque dans la variété des lectures possibles » ; cette possibilité est tout de même « comprise dans un champ ». Le récepteur, le consommateur, connaît lui aussi une « jouissance ouverte » de l'œuvre d'art, qui refuse l'inertie psychologique. Seule une psychologie plus attentive à la *genèse* des formes qu'à leur structure objective permet de comprendre l'ouverture des œuvres modernes, l'attente de l'imprévu. L'art contemporain a une fonction pédagogique, parce qu'il brise les vieilles formes, les structures acquises, et qu'il ouvre la voie à la liberté. Ainsi *L'Œuvre ouverte* offre-t-elle un « modèle hypothétique » à l'analyse des signes littéraires et artistiques contemporains — l'œuvre classique elle-même a une ouverture, mais plus limitée. Elle pose, d'autre part, les principes qu'Eco développera dans ses ouvrages ultérieurs, comme *La Structure absente* (1968 ; traduction française 1972), et dans son article « James

Bond: une combinatoire narrative » (*Communications*, n° 8, 1966).


ROLAND BARTHES

Pendant vingt-cinq ans, cet écrivain brillant et insaisissable aura été, dans la pensée critique et linguistique française, de tout ce qui a semblé moderne: s'il n'est pas toujours arrivé le premier, c'est toujours lui, comme on l'a dit de Jean Cocteau, qui a planté le drapeau. Sa devise aurait pu être, jusqu'à sa *Leçon inaugurale* au Collège de France (1977), « Pas d'ennemis à gauche », une gauche littéraire, bien sûr. En 1964, il publie, dans *Communications*, ses *Éléments de sémiologie*¹ (rappelons que nous prenons le mot comme équivalent saussurien de « sémiotique »). Ils sont d'abord un classement clair de concepts que Barthes emprunte à Saussure, à Jakobson, à Hjemslev surtout, à Martinet; s'il ne les applique pas encore à la littérature, il le fera ensuite, notamment dans *S/Z*.

Barthes distingue quatre grandes rubriques: I. Langue et Parole; II. Signifié et Signifiant; III. Système et Syntagme; IV. Dénotation et Connotation. La première division reparait sous la forme Code/Message (Jakobson); cette catégorie est extensible à tous les systèmes de signification; elle est « l'essentiel de l'analyse linguistique ». Le deuxième couple, Signifié et Signifiant, est, selon Saussure, le composant du signe; Barthes y introduit le principe, souligné par Martinet, de la « double articulation », qui sépare les « unités significatives » (mots ou « monèmes », chacun doué d'un sens) et les « unités distinctives » (sons ou phonèmes). On rattachera les signifiants au plan de l'expression, les signifiés au plan du contenu, chacun de ces plans ayant, selon Hjemslev, forme et substance. La forme de l'expression, c'est, par exemple, la syntaxe; sa substance, les phonèmes; la forme du contenu organise les signifiés entre eux, sa substance concerne les aspects émotifs, idéologiques, le sens du signifié. Le signifié n'est pas une chose, mais une « représentation psychique de la chose ». La signification est « l'acte qui unit le signifiant et le signifié », constituant le signe.

Le troisième couple, « Syntagme et Système », correspond aux deux axes du langage. Le premier est celui des syntagmes,

1. Repris dans R. Barthes, *L'Aventure sémiologique* (Seuil, 1985), ainsi que les principales analyses de récits rédigées par l'auteur.



« combinaison de signes » qui, dans le langage, est « linéaire et irréversible ». Le second est celui des associations, que l'on appelle aujourd'hui « paradigmatique », et que Barthes appelle « systématique ». On reconnaît la contiguïté et la similarité de Jakobson, auxquelles correspondent la métonymie et la métaphore. L'arrangement des termes du champ associatif ou paradigmatique s'appelle une « opposition ». Enfin, « Dénotation et Connotation » suppose, selon Hjemslev, que l'ensemble du système Expression/Contenu déjà décrit fonctionne comme « expression ou signifiant d'un second système » : le premier est alors « le plan de dénotation » ; le second, « le plan de connotation ». La littérature est un exemple de connotation, l'un de ces *corpus* auxquels s'attaquera le sémiologue, de l'intérieur, après l'avoir choisi « large », « homogène », « synchronique ». Ce que fera Barthes lui-même, lorsqu'il étudiera le discours sur la mode dans son *Système de la mode* (1967), la photographie (*La Chambre claire*, 1980), la civilisation japonaise (*L'Empire des signes*, 1970).

Et, naturellement, la littérature. L'orientation du *Degré zéro de l'écriture* (1953) était plutôt sociologique, celle de *Michelet par lui-même* (1954) thématique et bachelardienne. *S/Z* (Seuil, 1970) propose une sémiotique du récit, où l'on retrouve, parfois modifiés, nos *Éléments de sémiologie*, complétés par « l'Introduction à l'analyse structurale des récits » (*Communications*, n° 8, 1966), dont nous parlerons dans le chapitre consacré à l'analyse du récit et à la poétique de la prose. Dans *S/Z*, donc, Barthes reste fidèle à la distinction entre dénotation et connotation, au repérage des « signifiés », à l'unité du corpus (ici *Sarrasine*, nouvelle de Balzac), à la métonymie. Les codes inventés par Barthes correspondent eux-mêmes aux niveaux de Hjemslev — mais sans idée de hiérarchie, par exemple le code des actions, le code herméneutique ou de la Vérité, les codes culturels, le champ symbolique.

D'autre part, en 1966, dans un essai, *Critique et Vérité* (Seuil), dont l'origine était une polémique avec Raymond Picard, qui avait attaqué son *Racine*, on voit mieux, à distance, ce que la réflexion sémiologique avait apporté à cette théorie de la critique. Récusant « l'objectivité », Barthes oppose aux certitudes du langage un « second langage », « profond, vaste, symbolique », aux « sens multiples ». On ne peut retrouver la structure d'une œuvre ou d'un genre « sans le secours d'un modèle méthodologique » (tel celui que lui avait fourni la linguistique). De même, il revient à la conclusion des *Éléments*, lorsqu'il affirme que

« toute l'objectivité du critique tient non au choix du code mais à la rigueur avec laquelle il appliquera à l'œuvre le modèle qu'il aura choisi ». Notre époque a redécouvert, sous l'action de la psychanalyse, du structuralisme, de la linguistique, la nature symbolique du langage. La diversité des sens n'est pas du relativisme ; « l'œuvre détient en même temps plusieurs sens, par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent » : le symbole, c'est la pluralité des sens. La philologie fixe le sens littéral d'un énoncé ; le linguiste (ou le sémioticien) donne « aux flottements du sens un statut scientifique ». L'œuvre peut donner lieu à deux discours différents : celui de la « science de la littérature », qui cherche en elle tous les sens qu'elle couvre, et celui de la critique littéraire, qui vise un seul de ces sens. La « science de la littérature » traite des variations de sens engendrables par les œuvres, et pourrait recourir au modèle linguistique génératif. Il n'y a pas de science de Racine, mais du discours : c'est l'étude des unités de discours inférieures et supérieures à la phrase. La science de la littérature décrit « selon quelle logique les sens sont engendrés d'une manière qui puisse être acceptée par la logique symbolique des hommes ». La « critique » n'est pas, pour autant, indifférente au modèle sémiotique, puisque l'œuvre constitue un « système de sens », qui reste « inaccompli si toutes les paroles ne peuvent s'y ranger à une place intelligible ». La généralisation qualitative, opposée au simple dénombrement quantitatif, qu'opère la critique insère « tout terme, même rare, dans un ensemble général de relations » qui procèdent par oppositions. Même si la distinction entre « critique » et « science de la littérature » est fragile, il importe de voir que ces deux activités relèvent d'une seule méthode, qui est sémiologique, ou sémiotique, à partir du moment où elle prend une œuvre, ou un corpus donné, comme un ensemble de signifiants qui subissent des transformations réglées selon les contraintes de la logique symbolique.

A. J. GREIMAS
GREIMAS et PROPP

On ne peut comprendre l'intérêt et l'importance de la sémiotique de Greimas, si l'on ne dit d'abord quelques mots de la *Morphologie du conte*, du Soviétique Vladimir Propp (1928 ; traduction française, 1970). Si Propp semble présenter une étude des formes du conte (et, à ce titre, il pourrait aussi bien figurer

... dans notre chapitre sur l'analyse du récit), en réalité, le principal intérêt de son analyse, souvent citée, développée, modifiée, et maintenant classique, est de classer des significations. En cela, elle annonce la sémiotique. Vladimir Propp, voulant découvrir la spécificité du conte merveilleux en tant que genre littéraire, recherche les formes et les lois qui régissent sa structure; il substitue donc à la perspective génétique un point de vue structurel.

Propp étudie ainsi quatre grandes lois :

- les noms, les attributs des personnages changent, non leurs *fonctions*, peu nombreuses. Un substantif exprime l'action (interdiction, interrogation, fuite). L'action est définie par sa situation dans le cours du récit. La *fonction* est l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue;

- le *nombre* des fonctions que comprend le conte est limité;
- la *succession* des fonctions est toujours identique;
- par leur *structure*, tous les contes merveilleux appartiennent au même type.

Les fonctions sont au nombre de trente et une :

1. Le conte commence par la situation initiale (description de la famille).
2. L'ouverture est suivie d'une des fonctions : éloignement, interdiction.
3. L'interdiction est transgressée.
4. L'agresseur essaie d'obtenir un renseignement.
5. Il reçoit l'information.
6. L'agresseur essaie de tromper sa victime : *tromperie*.
7. La victime se laisse tromper : *complicité*.
8. Le *méfait* de l'agresseur.
9. Le méfait est divulgué, on s'adresse au héros : *médiation*, *transition*.
10. Le héros accepte d'agir.
11. Début de l'action. Le héros part.
12. Première fonction d'un donateur.
13. Réaction du héros.
14. Un objet magique est donné au héros.
15. *Déplacement* : le héros se rend près de l'objet de la quête.
16. Le héros et l'agresseur s'affrontent dans un combat.
17. Le héros reçoit une marque.
18. L'agresseur est vaincu.
19. Le méfait initial est réparé, le manque, comblé.
20. Retour du héros.

21. Héros poursuivi.
22. Héros secouru.
23. Le héros arrive *incognito* chez lui, ou ailleurs.
24. Un faux héros se présente.
25. On propose au héros une tâche difficile.
26. Tâche accomplie ; le vrai héros est reconnu ;
27. Héros reconnu.
28. Faux héros démasqué.
29. Le héros reçoit une nouvelle apparence.
30. Faux héros puni.
31. Le héros se marie et monte sur le trône.

Ces fonctions sont réparties entre les personnages, selon des sphères :

La sphère de l'*agresseur* comprend le méfait (fonction 8), le combat contre le héros (16), la poursuite (21). La sphère du *donateur* comprend la transmission de l'objet magique (12), la mise à disposition de l'objet magique (14). La sphère de l'*auxiliaire* comprend le déplacement du héros dans l'espace (15), la réparation du méfait (19), le secours pendant la poursuite (22), l'accomplissement de tâches difficiles (26), la transfiguration du héros (29). La sphère de la *princesse*, objet de la recherche, et de son père comprend la demande d'accomplissement de tâches difficiles (25), l'imposition d'une marque (17), la découverte du faux héros (28), la reconnaissance du héros véritable (27), la punition du faux héros (30), le mariage (31). La sphère du *mandateur* contient l'envoi du héros (9). La sphère du *héros* comporte le départ en quête (11), la réaction aux exigences du donateur (13), le mariage (31). La sphère du *faux héros* : le départ pour la quête (11), la réaction aux exigences du donateur (13), les prétentions mensongères (24).

A partir de ces actions, de ces fonctions, de ces sphères d'action, le conte merveilleux s'organise en séquences, que l'on peut aisément formaliser, avec manques ou répétitions. Le « sujet » est contenu dans la structure ; « la même composition peut être à la base de sujets différents. Qu'un dragon enlève une princesse ou qu'un diable enlève la fille d'un paysan ou d'un pope, c'est égal du point de vue de la structure. Mais ces cas peuvent être tenus pour des sujets différents ».

A map of the region around Mhamid, showing various towns and geographical features. The map includes labels for towns such as Ighe, Agadir Melloul, Asartakn, El Mhamid, Tagoumit, Akka Ighern, Fom Zguld, Tissint, Mhamid, Tghit, Mrimina, Sidi Rezzoug, El Afouzar, and El Aloun. The map also shows the coastline and some inland features.

sujet	vs	objet
destinateur	vs	destinataire
adjuvant	vs	opposant.

Destinateur → **Objet** → Destinataire
Adjuvant → **Sujet** → Opposant

A la suite de cette théorie, beaucoup plus complexe et techni-

218

que que cette description ne le fait paraître, Greimas l'applique à l'univers de Bernanos, tel qu'il apparaît dans un essai critique sur *L'Imaginaire de Bernanos*, pratiquant ainsi une critique au second degré, formalisant un discours qui n'est pas de lui. Son point de départ est la fréquence du couple verbal « vie » « vs » « mort », considérés comme actants, qui s'opposeront à « non vie » et « non mort » ; un second modèle oppose « vérité » à « mensonge ». L'un est « qualificatif », l'autre « fonctionnel ». Chacun englobe des constellations de significations subordonnées (sèmes). On recherche alors une dialectique, qui est plurielle chez Bernanos, une lutte à l'issue incertaine. L'essentiel est l'organisation du contenu, des significations ; le récit transforme les structures de signification, puisqu'il se déroule selon le temps : ainsi, si

V = définitions positives de la vie

M = définitions positives de la mort

non V = définitions négatives de la mort

non M = définitions négatives de la vie

— sous le signe du « Mensonge » on procédera à trois opérations :

« Nier V et poser non V

Poser M en suspendant non M

Affirmer l'existence de la relation entre non V + M. »

— sous le signe de la « Vérité »,

on niera M pour poser non M

on posera V pour nier non V

on affirmera l'existence de la relation entre non M + V.

La « structure achronique originelle » étant « l'Existence », les deux nouvelles structures obtenues sont « Mort » et « Vie ». L'analyse formelle peut se résumer ainsi : la « signification idéologique de la transformation diachronique » « consiste à se saisir du contenu de l'Existence, telle qu'elle se manifeste dans l'enchevêtrement des éléments vitaux et mortels contradictoires, pour le transformer, par l'éclatement de la structure du contenu donnée, soit en une *Vie idéale*, soit en une *Mort totale*, en détruisant, par cette disjonction, la confusion antérieure ».

La sémiotique de Greimas s'applique d'abord aux récits (« Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, n° 8 ; Maupassant, *la sémiotique du texte*, Seuil, 1976), mais aussi à la poésie (*Essais de sémiotique poétique*, en collaboration, Larousse, 1972), et à l'ensemble du langage (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979). Dans l'introduction à un nouveau

recueil d'essais sémiotiques (*Du Sens II*, Seuil, 1983), il revient dix-sept ans après, sur son itinéraire et ses modifications, sur « fil conducteur et le sujet d'une pratique sémiotique » qui « dépasse les efforts particuliers ». On a d'abord transformé une succession d'événements en « schéma narratif », c'est-à-dire une suite « d'énoncés narratifs », qui, par ses récurrences, permet la « construction d'une grammaire », « modèle d'organisation et de justification de ces régularités ». Celles-ci sont « paradigmes projetés sur l'axe syntagmatique du discours. On a ensuite distingué l'événement, description du « faire » par rapport à l'actant extérieur à l'action, de l'action, qui dépend du sujet « fait ». Le sujet est « sujet ou adjuvant, destinataire mandataire ou judicateur », ce qui simplifie encore le schéma de Propp. Au même temps, au lieu de parler de « héros et de traître », on considérera que le récit met « face à face deux sujets ». Les relations entre sujet et objet seront envisagées selon les modalités de « vouloir, devoir, pouvoir, savoir ». On constituera une « sémiotique de l'action » (connaissance ou actes), une « sémiotique de la manipulation », une « sémiotique de la sanction ». Il y a aussi, face à la sémiotique du sujet, une sémiotique de l'objet qui concerne perception et transformation du monde. Enfin les « sémiotiques modales » traitent des devoirs et interdictions, des passions, du pouvoir, du savoir. Le modèle syntaxique initial sert donc, selon Greimas, à toute description de sens, qui peut évoluer, à se perfectionner à travers le temps. Cependant et, sur ce point, les dictionnaires, les bibliographies ne touchent pas —, l'œuvre de ce penseur ne fait pas l'unanimité ; il a conçu une sémiotique, non la sémiotique.

Le groupe TEL QUEL et JULIA KRISTEVA

La revue *Tel Quel*, fondée en 1960 et animée pendant plusieurs années par Philippe Sollers, proche, suivant les périodes, de Barthes, de Foucault, de Derrida, s'est intéressée, en théorie et en pratique, à la linguistique, à la psychanalyse, à Althusser. L'apogée de la revue a, sans doute, coïncidé avec la publication de sa *Théorie d'ensemble* (Seuil, 1968) qui expose ses conceptions fondamentales.

D'abord, celui de *texte*. Philippe Sollers souligne, à cette époque, le caractère suspect de la notion d'auteur et d'œuvre. Il préfère parler de « scripteur » et de « texte », ce dernier mot signifiant un déterminisme historique et un mode de production.

