



UNIVERSITE KASDI MERBAH OUARGLA

Faculté des Lettre et des Sciences Humaines

Département des Langues Française

**Mémoire
Présenté pour l'obtention du diplôme de**

MAGISTER

*Spécialité : Lettres Françaises
Option : Langue et transposition didactique*

*Présenté par :
SMAYEH Fatima*

Thème

***Bande dessinée et apprentissage du FLE:
Analyse Sémiotique et pratique didactique***

Soutenu le : 28/11/2006 à Ouargla.

Soutenu publiquement devant le jury :

**Bachir BENSALAH
Abdelwahab DAKHIA
Foudil DAHOU
Abdelhamid SAMIR
Djamel KADIK**

**Maître de conférence.
Maître de conférence.
Maître de conférence.
Maître de conférence.
Maître de conférence.**

**Président.
Examineur.
Examineur.
Examineur.
Rapporteur.**

Année Universitaire 2006/2007

Résumé :

Notre travail s'encadre dans une sphère des connaissances didactiques visant spécialement l'exploitation de la bande dessinée. Celle-ci étant conçues comme une structure logiquement articulée, grâce au jumelage de divers signes : iconique, linguistique, chromatique, plastique, onomatopéique...etc. qui y installent pour tisser la trame de faits servant de moyen efficace et de stratégie pratique pour, non seulement optimiser l'apprentissage du français langue étrangère mais aussi de pouvoir joindre l'utile à l'agréable. Tel est l'objectif final, stimuler les aptitudes de l'apprenant par un moyen terme fertile.

En effet, dans ces circonstances, la bande dessinée consiste à sociabiliser en rapprochant l'enfant de sa réalité, de son vécu par le biais d'une technicité graphique habilement éducative. Apprendre à apprécier le beau et le goût relève aussi de l'ensemble des stratégies mis au service de l'acquisition et du perfectionnement des compétences linguistiques. Or la notion esthétique du beau le statut de la B.D n'a pas été clairement définie au sein I.A.S, et toujours selon notre observation, le récit graphique dont la valeur éducative paraît incontestable, demeure dévalorisant, c'est pourquoi : la remise en considération et la mobilisation par la transposition des histoires, tel Antara El Abbasi, un remarquable patrimoine culturelle, paraît nécessaire, un stimuli efficace pour la rentabilité et la didactisation des compétences langagières F L E.

Mots clés :

Bande dessinée, apprentissage, transposition, didactique, sémiotique, esthétique, récit, graphique, culture, langue compétence, linguistique.

ملخص:

عملنا يندرج في إطار معارف تعليمية التي تعني باستثمار الشريط المصور باعتباره بنية خاصة و مترابطة منطقيا بحيث تمزج بين الرمز الجمالي و الرمز اللساني أي هذه الإستراتيجية في المزوجة تعد وسيلة هامة في تعلم اللغة الفرنسية و ممارستها بأسلوب قصصي ممتع، و بنظام شتى الرموز يتحقق التعلم في قالب بجمع بين المتعة الجمالية الهادفة و الجد في تطور الكفاءات اللسانية و يتمثل الهدف الأساسي في تنمية الاستعدادات الفطرية لدى المتعلم قصد إدماجه في المحيط بنجاعة هذه الوسيلة التطبيقية البيداغوجية لأن فعالية الشريط المصور من وقائع العصر المتطور مجال معنى الذوق و الرمز الجمالي.

الملاحظ أن هناك نقص في الكتاب المتمدرس للتلميذ رغم القيمة التربوية الخاصة بهذا الفن و من التأكيد أن قصص عنتره العبسي تعتبر أحد الوسائل الجذابة تقاضي في تعيس تنبه تستحث وسائل اللغة الأجنبية.

Introduction :

Raconter des histoires est une habitude profondément ancrée dans les groupes humains. Tant ancien que moderne. Bien souvent, on prend appui sur les récits pour enseigner le comportement humain et satisfaire ses curiosités. Ceci, permettant de se doter d'une habilité judicieuse, voire d'un art pour pouvoir dramatiser, communiquer et mettre en scène des fictions variées. Après quoi, l'efficacité du processus historique est saisissable pour exposer la nature de l'acte de relater et de transmettre une idée à autrui, étant conçu depuis la paléolithique comme spécifiquement relatif à l'espèce humaine.

Autrement dit, on employait divers moyens étant en mesure de divulguer et de faire répandre un savoir de génération en génération. Ainsi, les chercheurs se rendent compte des premiers outils narratifs, qui puissent les intéresser et qui seraient probablement des signes iconiques à l'instar des dessins concrets, perceptibles. Ceux-ci, peu à peu étaient transformés en écriture comme affirmait l'érudit du XVII^e S. Kircher à propos des hiéroglyphes : « *une écriture parfaite* »¹

Au cours de l'histoire, le développement technologique avait largement contribué au perfectionnement de ces instruments communicatifs, à savoir les mots et les dessins. Diverses études ont essayé d'en déterminer la valeur appropriée, pour pouvoir leur attribuer des fonctions spécifiques : éducative, culturelle. Et pourtant, la complémentarité et la compatibilité existant entre les représentations linguistiques et iconiques paraissent essentiellement, point pivot à même de minimiser leur dualité dialectique. De fait que l'un comme l'autre tend toujours vers la perfectibilité de l'esprit. Cela ne suffit-il pas à ne pas se poser des questions ?

-1 voir Vaillant, P, Sémiotique des langages d'Icônes. Honoré Champion, Paris, 1999, P189.

A propos des mots sont-ils adéquats et efficaces avec le réel et les choses qu'ils représentent ?

Sachons que le renvoi des mots à des choses qui ne puissent être eux-mêmes, a été déjà examiné par Platon dans ses dialogues.

En réalité, les mots sont au préalable très abstraits pour, coïncider avec les choses. Dans ce cas, l'iconicité : images, icônes, idéogrammes, pictogrammes, onomatopées, «*stéréotypes*», selon l'expression du bédéiste W.Einsner, «*cette forme analogique*» pourrait sans doute compléter l'inadéquation des mots. En engendrant un équilibre psychique ; quant à la vision de l'homme vis-à-vis du monde.

Cette problématique a principalement incité Leibniz, Boole, Peirce à penser à l'élaboration d'une langue logique universellement admise. De même pour les recherches de Lévi-Strauss à propos d'une structure universellement logique.

Or, L'immédiateté, la rapidité et la perfectibilité ne manquent d'influencer les esprits qui cherchent grâce à la technologie et la performance des moyens de communication, à être en harmonie visiblement et visuellement avec le monde qui les entoure.

Dans cette perspective, nous avons seulement tenté d'aborder ou d'approcher l'iconicité comme principe esthétique régissant le récit graphique. (cases, icône, cadrage, onomatopées, stéréotypes, bulles, métaphore de l'image), comme outils narratifs susceptibles de perfectionner et de stimuler la compétence linguistique de l'élève. Car l'apprentissage de la langue, en l'occurrence, le français langue étrangère comme disait Jean Guénot « *le Français a la réputation d'être une langue difficile, on l'apprend jusqu'à la fin de ses jours, on ne la sait jamais tout a fait* »²

-2 Guénot G. Clefs pour les langues vivantes, Seghers, Paris 1964, P26

Il n'est pas facile de l'assimiler, sans un auxiliaire esthétiquement didactique; capable de susciter la curiosité, et de remuer les capacités langagière de l'apprenant.

Sur ce point, nous avons aussi essayé de comprendre, les éléments constitutifs de la B.D ; étant en mesure, de favoriser l'acquisition du FL.E.

Pour atteindre, non seulement, l'apprentissage de la langue, mais aussi la culture de l'image dont la technicité pourraient remplir une fonction didactique importante, voire fructueuse. Du fait que les élèves sont déjà socialement confrontés à l'image. Partout, les images règnent, en installant, des habitudes inconsciemment imprimées sur l'esprit.

Néanmoins, ce que nous avons remarqué, en examinant, le manuel de 1.AS lettres, l'inexploitation : tant esthétique que linguistique de la B.D Nos coutumes rejettent-elles ce mode d'expression? Nous ne le pensons pas, car la B.D d'après Roux, elle peut être éducative³, pourvu qu'elle parvienne à répondre aux attentes, aux des aspirations des enfants dans la société. Nous pouvons prendre appui sur, Aristote lorsqu'il disait à propos de l'art dans sa poétique : *« c'est ce qui réunit la grandeur et l'ordre, la puissance agissant sans obstacle, conformément à la nature des êtres et sans blesser dans son développement, aucune loi morale, intellectuelle... etc. »*⁴ la trame graphique; dans le manuel scolaire semble être une forme obsolète, figée et dépourvue du mouvement sensible et sensationnel. Sachons que la B.D, a énormément perfectionné ses procédés techniques, un langage susceptible de substituer le système de signes linguistiques et de le fertiliser.

-3 Voir Michel Pierre « la bande dessinée ». Ed, Librairie Larousse, 1976, P138.

-4 voir Frère Jean, cours de philosophie. Ed. Tours AD MAME et Fils. Paris ch. Poussiegle, P311, 1940

Ainsi le signe non-verbal, du récit en images, pourrait être verbalisé et servir la langue.

Dés lors, apprendre à voir, ou à lire la B.D ne suffit pas, il s'agit aussi d'apprendre, de comprendre et surtout de produire. C'est au niveau de l'entraînement à la technicité avec la dynamique du groupe que l'apprentissage du F.L.E pourrait se réaliser.

En vérité, le travail d'équipe pour construire une B.D facilite énormément la tâche de l'apprentissage qui est un acte en lui-même optimisant l'acquisition du français. Encore faut-il comprendre que ont beaucoup plus accentué sur la nature des signes.

De sorte que, le système hybride de la B.D nous conduit à chercher loin pour comprendre et légitimer cet art.

Après quoi, nous avons aussi tenté de suivre une démarche qui s'est appuyée sur la mise, en apparence de deux parties complémentaires: théorie et pratique. Celle-ci vont faire appel à plusieurs conceptions: sémiotique, logique, philosophique, linguistique, esthétique, psychologique.

En premier lieu, il importe de déterminer la possibilité d'introduire trois chapitres théoriques dans la première partie : le signe verbal et le signe non- verbal, le signe esthétique et la mise au point de l'aspect syncrétique de la B.D.

Puis, dans un deuxième temps, nous attacherons à préciser certaines notions pratiques propre à l'apprentissage de la B.D dans le but de procéder à la construction d'une simple B.D première initiative avec les élèves. Ce-ci, devant effectuer un passage, d'une langue à une autre en s'inspirant des aventures d'Antara EL Absi⁵, poète et guerrier d'Eljahilya.

-5 Voir : Annexe

1- Acception générale du signe :

Dans un sens très étendu, un signe est une chose ou un phénomène perceptible aux sens, qui éveille l'idée d'une autre chose ou d'un autre phénomène non perçu. Ainsi la fumée, qu'on voit est le signe d'un feu qu'on ne voit pas, le cri, le signe de la douleur...etc.

1-1- Qu'est ce qu'un signe?

Le signe dans le Cours de linguistique générale a pris une autre acception, celle du signe linguistique, F de Saussure distingue entre le symbole et le signe. Celui-ci est conçu comme unité de langue ou étant susceptible d'être repéré comme élément essentiel dans un environnement. S. Saussure disait : « *Il est une entité double, faite du rapprochement de deux termes, psychiques, unis par le lien d'association un concept et une image acoustique* »⁶



Par contre, selon Charles S. Peirce « *le signe est une relation conjointe avec la chose dénotée et avec l'esprit* »⁷

Le signe Représentamen établit une relation logique dont elle peut déterminer un troisième signe...etc.

1-2- Principaux rapports du signe:

1-2-1- Signes naturels :

D'abord, le rapport naturel tiré de l'essence de la chose, fondé sur le principe de la logique :

-6 Voir le Dictionnaire linguistique, Larousse Bordas VUEF 2002 P431

-7 Voir R.Eluerd, la pragmatique linguistique. Nathan, 1985 P 50

- d'effet à cause: la fumée est le signe du feu, l'éclair de l'orage .etc.
- De moyen à fin: tels sont ceux qu'il y a entre charrue et l'agriculture entre l'épée et l'état militaire.
- De contiguïté habituelle : la verdure est le signe des printemps, la chute des feuilles le signe de l'automne,
- De ressemblance : le portrait et l'original ; sont des cas du rapport de ressemblance, imiter l'action de manger pour indiquer qu'on a faim implique ce même rapport.
- D'analogie : la couleur noir est le signe du deuil, de la tristesse, c'est à ce genre de rapport qu'appartiennent les symboles, si nombreux dans les mythologies, les arts : Ainsi, balance de la justice, le faux de la mort.
- De la partie au tout: un phénomène est le signe d'un autre phénomène, quand il en est le commencement ou la fin (conclusion) ou le symptôme ou une suite nécessaire. Ex : Le dégoût; soit physique ou moral, s'exprime par une grimace des lèvres, c'est l'ébauche de l'acte par lequel on rejette ce qui dégoûte.

Il y a aussi des signes naturels qui sont produits spontanément

Ex:avant d'avoir rien appris, l'enfant pleure (instinctivement) parce qu'il a faim, ou il souffre puis il s'aperçoit que ses pleurs font qu'on s'occupe de lui, il les répète avec intention. Enfin si quelqu'un pleure autour de lui, il comprend ce que cela signifie et devient triste. Le regard enflammé, les gestes menaçants, les paroles saccadées sont signes de la colère. Les larmes signe de la douleur, le rire celui de la joie...etc.

Cause à effet: Il y'a des modifications de l'organisme des faits physiologiques qui expriment directement les faits psychologiques auxquels ils sont liés comme effets.

Emotions, besoins, désirs, indirectement des sentiments moraux : joie et douleur, amour et, haine, admiration

S'ils ont une certaine énergie, c'est qu'ils se manifestent par la physionomie : Ex : une douleur subite, la crainte épouvante, se manifestent par un cri, par un soupir, par la pâleur du visage. Une humiliation reçue, fait monter la rougeur au front, quelques-uns des signes ou effets des émotions ne peuvent pas être reproduits à volonté, comme la rougeur, la pâleur, les larmes, d'autres le peuvent être comme les cris, les sanglots, les gestes, ce sont ces derniers qui peuvent composer un langage « *naturel* ».

En réalité prenons appui sur la fontaine qui disait : « *Tout parle dans l'univers. Il n'est rien qui n'ait sans langage* »

En tout cas ; dans son projet : sémiotique générale, le logicien S.CH.PEIRCE⁸ qui n'accorde pas grande importance au signe linguistique (Saussurien). A naturellement pu identifier soixante variétés de signes naturels ou artificiels ; animaux ou humains, figuratifs, conventionnels ou non etc.

Ils sont dotés des priorités spécifiques .De ce fait, on voit que certains signes naturels qui ont trait au langage naturel, deviennent l'expression universelle de l'âme ou de la pensée. Ex : les signes expressifs de la physionomie : les colorations du visage, expriment plusieurs états de l'âme extériorisant le psychique intérieur de l'individu : les larmes, le rire, le regard, les mouvements des lèvres, les sourcils, attitudes, gestes

⁸- voir J.F Jeandilou, l'analyse textuelle, Armand Colin, Masson, 1997, P13

tous ces signes peuvent exprimer un jeu expressif si varié.

La signification de ces signes est constante, car ils représentent les effets nécessaires, ou habituels des états de l'âme sur les mouvements et les états du corps. Ils se sont fondés sur les lois de la relation étroite entre la pensée et le corps. : Phénomènes qui se produisent chez tous les hommes. Ils sont en rapport d'antécédent à conséquent. Tels phénomènes internes sont associés à tels phénomènes externes. Les signes naturels propres à l'homme ont aussi un caractère synthétique : une attitude, un geste, un simple jeu de physionomie suffisent à exprimer un état d'âme. C'est-à-dire, un ensemble de pensées, de sentiments, de larmes, de désirs et de volonté. Encore faut-il préciser que signes communicatifs sont t utilisés dans les procédés du récit graphique ; c'est-à-dire, le dessinateur imite les signes naturels sur la page, essaye de dessiner des larmes, une détresse qui remue le cœur et un regard méchant, effrayant. . . etc. Le bédéiste tend à présenter à travers son dessin une imitation naturelle et universelle : un langage sémiotique.

-La chorégraphie: le signe gestuel exprimant des états de l'âme, des mouvements externes incarnant un langage interne silencieux,

Signe symptomatique: nous savons bien qu'une partie de la médecine, le diagnostic ayant pour objet de reconnaître les maladies, d'après leurs signes .symptomatiques.

Un médecin bien exercé nous dirait, quelles phases a traversé la maladie et celles par les quelles elle doit encore passer.

1-2-2- Signes conventionnels : sont liés aux choses d'une façon arbitraire et impliquent, par conséquent une entente préalable, pour être interprétés. Ex : le système de signes (la langue), le drapeau, d'un peuple, l'écriture de la pensée. Ex : des gestes, des sons.

Il y'a aussi des signes naturels qui peuvent devenir conventionnels

Les usages sont tellement conventionnels que leur signification change avec les peuples et avec les pays.

Ex: En Chine, le blanc est la couleur du deuil, En Turquie c'est le bleu et le violet. En France, en Algérie c'est le noir, un algérien qui rencontre un ami le salue et lui donne la main, un chinois serre les poings, les rapproche, les élève jusqu'au front et s'incline profondément.

2- le Sémion grecque:

Le mot signe : relève du grec : «*Séméion*» fréquemment utilisé par les médecins de l'antiquité en particulier Hippocrate⁹ qui lui avait sans doute accordé une place importante, au sein de ses connaissances médicales portant surtout sur le signe médical qui selon l'expression de M .Foucault² : « *une forme sous laquelle se manifeste la maladie*»¹⁰. En notant bien que le mot pour Hippocrate s'interprétait comme synonyme de: preuve, symptôme, indice. En effet l'indice préoccupé aussi Alcméon qui disait à ce sujet « *des chose invisible, les pieux ont une immédiate certitude, mais les hommes doivent procéder par indice*»¹¹

-9 De Cos Médecin grec, (V siècle av J.c).

-10 Cité par R.Barthes. l'aventure sémiologique, P274 Ed. Seuil 1985.

-11 Eco.U. Sémiotique et philosophie du langage presse universitaire, Guadrige(PUF) 1988 P34-35

Dans ces conditions, pour connaître, la valeur du signe médical qui se révèle à travers le codage. Il convient de se reporter à la logique, C'est-à-dire, pour comprendre le signe symptôme. Il a une fonction sémiotique, il fallait adopter une démarche fondant sur le principe d'inférence. Etant donné que le signe pour Hippocrate : «est équivoque, seul, s'il n'est pas évalué contextuellement, en s'attachant étroitement à l'air, l'eau, le lieu, le temps et la situation générale du corps »¹². En d'autres termes, pour fonctionner, le signe a certainement besoin d'être, en relation logique, avec d'autres éléments, qui l'entourent, au sein d'un même système. Celui-ci, doit travailler pour assurer l'existence et le sens du signe. La méthode Hippocratique¹³ s'étalait encore sur les symptômes externes. Puisque, pour connaître l'homme, les signes corporels sont interprétables; ils se manifestent sous forme d'actions, réactions comportementales, ce sont ses repères interprétables, d'un certain dynamisme interne (ultérieurement serait une étude psychophysiologie).

-12 Ibid, P34.

- 13 La caractérologie Humorale d'Hippocrate (V^{ème} siècle av J.C) et de Galien (II siècle ap.J.C) vieille depuis deux mille ans et se prolonge dans une école médicale dite néo-hippocratique reprise par le docteur Carton pour plus de détails consulter : Roger Gaillard, Clefs pour la caractérologie P15, Ed, Séghers 1973.

De ce fait, Hippocrate, avait procédé à une classification importante, qui puisse distinguer les individus, en fonction, de leurs signes caractériels, Ex:

- Un individu au teint blanc, aux formes arrondies, au regard doux et vague —docile – rêveur —→ appelé flegmatique.
- Un être au teint rosé, à l'allure athlétique de nature optimiste, se montre irritable et i impulsif —→ le sanguin.
- Un être à la peau jaune, au tissu cellulaire rare, aux saillies musculaires, au regard ardent, sa volonté est puissante, tenace, il fait preuve d'ambition et d'esprit de domination.
- Un être au teint foncé, au regard triste aux muscles peu développés, il est à la fois pessimiste, rancunier et solitaire.

Nous dirons à travers cette classification antique d'Hippocrate et selon bien entendu l'expression du sémioticien moderne S.ch Peirce «*l'homme est signe* »¹⁴

2-1 La conception d'Aristote :

Le signe linguistique a été aussi longtemps examiné par Aristote, inversement au signe médical, qui avait surtout intéressé Hippocrate, le signe linguistique, en tant qu'il était considéré comme mot, néanmoins à cette époque-là, les mots étaient des noms, et au début Aristote dans sa Rhétorique avait déjà, comme Platon, entrepris la différence entre, le signifie et le signifiant, c'est-à-dire entre ce qui est une chose et son renvoi : elle renvoie à quelque chose ;qui n' est pas elle-même. En pareil cas, nous cherchons à préciser, ce qui a été déjà dit dans les études d' Aristote selon lesquelles, les lettres et l'écriture supposent des symboles des états de l'âme et ces signes, ce sont posés ou imposes par la convention. Ainsi, semble-il qu'Aristote avait rattaché,

¹⁴ Eco.U. Sémiotique et philosophie du langage presse universitaire, P62

Le concept de signe à celui de symbole (motivé par degré selon Saussure), et les états de l'âme sont comme des icônes réalisées par les lettres et les paroles. Celles-ci impliquaient, une preuve, un indice bien évident, qu'il y a des états de l'âme exprimés par l'intermédiaire des mots.

Le signe linguistique indépendant de l'environnement où il fonctionne, devient logiquement dépourvu de sens,

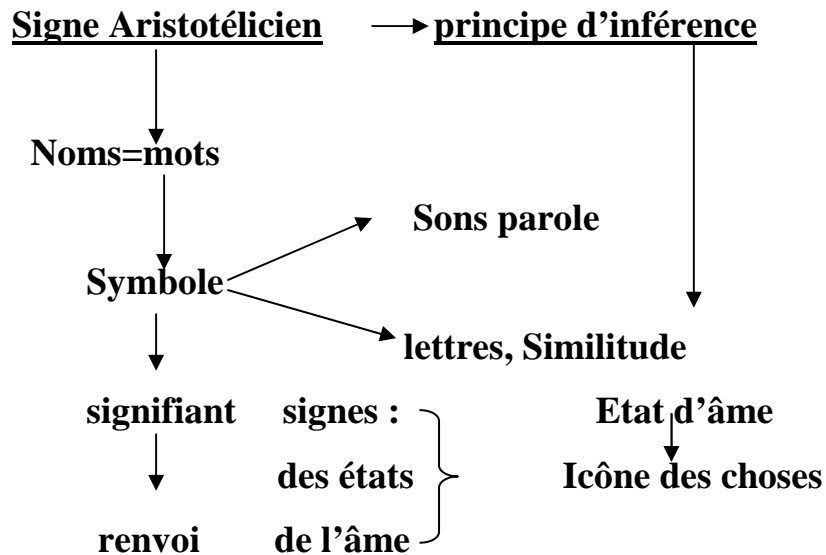
Il est évident alors que le signe, seul, n'affirme pas quelque chose existe « *le verbe est toujours signe de ce que l'on dit d'une autre chose* » ou bien comme affirmait saint Thomas.

Il doit véhiculer la prédication : c'est à dire, il est le signifiant et son existence dans l'énoncé, en est la preuve, l'indice qu'il y a un renvoi à quelque chose d'autre (présence/Absence).

De là, nous comprenons que la relation du signe « verbe »¹⁵ avec les autres éléments de l'énoncé serait principalement une preuve ou un indice de l'existence de quelque chose d'autre – c'est à dire d'une relation, d'un prédicat à un sujet.

Aussi, Aristote reposait-il le signe sur la relation logique dans « la Rhétorique » qui consiste en cette opération par laquelle on peut affirmer, une proposition (signe), en raison, de sa liaison avec les autres éléments, il est question, aussi pour Aristote d'évoquer les signes inhérents aux enthymèmes. C'est « *le raisonnement de l'orateur* » a dit Aristote et en général un discours n'est qu'une suite d'enthymèmes dont le Syllogisme sous-entend l'une des prémisses, celle qui est exprimée s'appelle antécédent et la conclusion prend le nom conséquent. Ex : Vous êtes juge, il faut que vous écoutiez, la majeure est sous entendue : tout juge doit écouter. De cela, se développe la valeur du signe chez Aristote et nous pourrions dire :

-15 « la valeur indicielle du verbe être d'après Aristote »



Le principe d'inférence, chez Aristote est liée à la convention qui du fait, impose les lettres et l'articulation des sons sinon la parole articulée. Celle-ci devient, par la suite des symboles de l'activité de la pensée. La convention du signe et sa désignation ,une question qui a été longtemps posée et étudiée par les philosophes de l'antiquité à la recherche, d'un sens brut ou un sens qui tend à une interprétation infinie.

Le signe platonicien :

Entre conventionnaliste et naturaliste le dialogue de Platon (le cratyle¹) a mis en son centre la question de la dénomination. En se demandant s'il existe réellement une analogie entre les mots et les choses autrement dites, notre connaissance du monde. Le savoir humain ,en général se fait , en présence ou en absence avec ce qu'il désigne, le signe coïncide avec l'extérieur ou le monde pour constituer la première vision perceptive propre à l'être...Platon (le cratyle)¹⁶ voyait qu'il existe deux thèses opposées : l'une défendue par Hermogène l'autre par cratyle

¹⁶ Platon, «Cratyle » 384 Ed, Flammarion 1998, P 69. Dans le dialogue de Platon Cratyle, le mots est une imitation de la réalité « qui connaît les noms connaît les choses » voir le dictionnaire de philosophie G.Furozoi, André Roussel. Nathan UVEF 2002 P91.

Hermogène et convention :

Depuis longtemps, le signe n'est jamais qu'une convention, c'est presque admettre à la façon linguistique que le signe linguistique est arbitraire, et qu'il n'est lié par aucune analogie à ce qu'il désigne. Il n'y a pas de lien entre son et sens : la preuve consiste en la diversité des langues ; Hermogène a mis l'accent sur l'accord collectif qui décide de donner des noms. Ex : quand les parents décident de donner à leur futur enfant un prénom, ils se mettent d'accord sur un prénom et pour lui qu'aucun être particulier ne porte aucun nom par nature, mais le porte par effet de la loi. De la coutume précisément du moment qu'on prend l'habitude, la désignation deviendrait juste. Le nom qu'on donne a une vision symbolique qui évoque quelque chose sinon le monde mais, en son absence, qui dépourvue, de toute ressemblance. Il y a une distance.

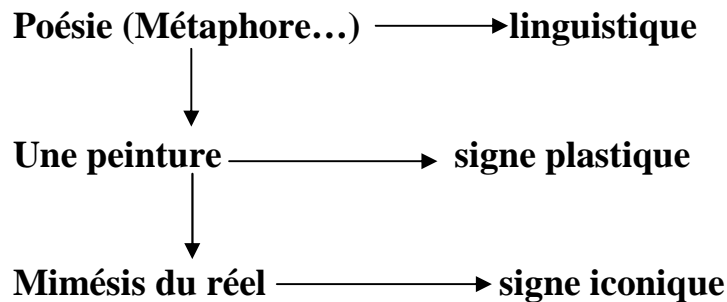
En se manifestant, le mot dans le dialogue, Cratyle, en tant qu'interlocuteur d'Hermogène, s'en tenait à dire, d'après Platon que le mot est une imitation de la réalité qu'il exprime, à l'inverse de son disciple qui soutenait la convention et l'arbitrarité du mot « signe ». Or l'apprentissage ou l'enseignement du langage doit passer par la nature des choses .

L'univocité de la réalité du monde, cette ambition de l'universalité avait tendance, à dire que les noms : « *signes* » sont justes par nature, en d'autres termes, la nature nous aide à nommer les choses.

La thèse de Cratyle, a été bien entendu réformée même, si elle tenait un fondement rationnel, par certains comme Socrate pensait que la capacité mimétique du langage ne pourrait affecter tous les mots d'une langue. Pourtant quel que soit le degré analogique entre la chose et le signe, il y a toujours une part de convention. Cratyle voulait nécessairement améliorer la langue (grecque) ,en lui assignant un modèle plus au moins concret, qui serait à même de se rapprocher de la réalité, ce réel étant caractérisé par

l'intermédiaire d'un langage spécifique, de la poésie, de façon que toutes figures, les métaphores... etc.

Y trouveraient un champ bien étendu pour non seulement incarner l'activité de la pensée mais aussi procéder à un certain Mimésis quant aux choses du réel.



Toutefois, d'après la conception grecque, on n'a pas été, tout à fait, contre l'ambition de Cratyle en matière de, construire, un langage général, qui par la suite serait formellement le propre de tout individu. Il correspondait d'une certaine façon à toutes les grecques et les non grecque un véritable idéal pour parler

La même chose. Etant donné qu'il croyait à l'existence préalable, d'une certaine, justesse par la nature, s'établissant entre les mots et les choses.

Comme; vous venez de le constater, ce voyage à travers l'historique était non plus seulement pour nous, un plaisir en vertu du la quête du sens mais, à l'instar des propos attribués à l'Eco Umberto : « *Faire progresser la pensée, ne signifie pas nécessairement refuser le passé : c'est parfois le revisiter pour comprendre non seulement ce qui a été effectivement dit, mais ce qui l'on peut dire aujourd'hui à partir de ce qui a été dit auparavant* »¹⁷. Pour cela, l'examen de cette continuité de l'essor des individus serait nécessaire pour la compréhension de la réflexion.

-17 Eco.U. Sémiotique et philosophie du langage presse universitaire, Guadrigue(PUF) 1988 P13

Notons bien qu'à cette époque là, d'une part, les grecques avaient probablement voulu réformer la notion de la dénomination, en lui accordant une place primordiale dans les dialogues de Platon-.Ceux-ci étant bien animés par Socrate- Cratyle ... etc.; d'une autre part, nous avons constaté que la question du rapport signifiant et référent avait été déjà posé dans le dialogue, en constituant une réflexion initialement entamée par la pensée grecque sur la langue comme objet d'étude.

Par la suite le signe a été traduit par les occidentaux du grec pour revêtir la forme d'un « *sigum* » ou signe.

3- Sémiologie et linguistique :

Etude scientifique du langage, le statut de la linguistique a été précisément assuré par les travaux systématiques, publiés dans le Cours de linguistique générale de F. de Saussure. Celui-ci a nécessairement mis au jour, des concepts et des principes qui ont pu servir de postulats pour les diverses tendances modernes structuralistes, fonctionnalistes... etc. Un des principes essentiel du fondateur de la linguistique moderne est la langue, conçue comme un système de signes. D'après la conception saussurienne, dans la langue, un signe ne saurait tirer sa valeur, qu'au sein d'un ensemble de signes, il se définit par ses rapports, ou relations avec ceux qui l'entourent. Donc, l'existence du signe linguistique est tributaire du système ; il lui donne sa valeur, au moyen; des oppositions des rapports, de différenciation, d'association), entre, les unités linguistiques, ce sont ces relations qui' forment un système de signes. Celui-ci est pratiquement saisi en synchronie et ne connaît que son ordre propre : l'immanence. Saussure compare la cohésion synchronique des différentes parties du système au jeu d'échecs : « *si je remplace, les pièces de bois par des pièces d'ivoire, le changement est indifférent pour le système, mais je diminue ou augmente le nombre des pièces, ce changement là atteint profondément la grammaire du jeu....La valeur*

respective des pièces dépend de leur position sur l'échiquier, de même que dans la langue chaque terme a sa valeur, par opposition avec tous les autres termes»¹⁸.

Néanmoins, ce système composé de signes dont chacun est constitué d'une idée et d'une forme ou bien selon l'expression saussurienne d'un signifiant et d'un signifie (Reposant sur le principe d'arbitrarité), est nécessairement la propriété commune, au groupe social. C'est pourquoi, de cette théorie linguistique, la langue est non seulement le patrimoine de la communauté mais elle est classée parmi les faits humains. Elle est spécialement un produit social, comme disait le fondateur de la linguistique générale *«un système de signes exprimant des idées par la comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets aux rites symboliques, aux formes de politesse etc... elle est seulement le plus important de ces systèmes»*. De là, la sémiologie est annoncée par, De Saussure, en tant que linguiste avait besoin de la sémiologie pour y inscrire la langue *«Il faut la prendre d'abord dans ce qu'elle a de commun avec tous les autres système de même ordre»*. Pour lui, une branche pour l'étude des signes au sein de la vie sociale ... etc. elle nous apprendrait, en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent.

Dans cette perspective, les systèmes de signes sémiologiques qui paraissent être bien énumérés comme les formes de politesse, l'expressivité EX: le sourire ou le portait se rattachent généralement à des pratiques signifiants non..., arbitraires, on ne trouve apparemment pas de lien arbitraire (le cas du signe linguistique) entre le représentant et le représenté. Le rapport n'est pas fondé sur la distance, c'est plutôt du signe analogique dont, il est question.

-18 F.Saussure. Cours de linguistique générale. Ed. Tapantikit 2002 P22-23

Encore, les signes sémiologiques sont-ils employés dans la vie sociale, en fonction d'un code (ou règle) qui prend son sens de l'extérieur du contexte, c'est-à-dire, du réel. Ils n'ont pas spécialement une valeur intrinsèque qui tire ses principes du fond. Les systèmes sémiologiques s'étendent un peu plus loin vers l'extérieur et la transcendance relie l'homme à la culture, à sa manière de signifier et d'interpréter le réel. En observant, ce domaine R. Barthes a pu affirmer les possibilités de mettre ,en évidence des méthodes d'analyse sémiologique ,en vue d'étudier et de reconnaître ,la valeur du sens qui fonctionne dans différents cultures du monde. Celles-ci, ne sauraient échapper aux divers engagements idéologiques à ce propos, il disait bien que «*Toute culture tombe sous le coup d'une science de signification* ». En outre, tous les objets, ou les choses, au sein de la vie sociale qui sont utiles, les vêtements, la publicité, les récits, sont soumis à l'observation sémiologique, aux analyses systématiques, en vue de la progression de leur structure..., Les analyses de R.Barthes contribuent à élargir le champ intellectuel des observations sémiologiques.

Néanmoins, le domaine restreint des moyens offerts à l'étude comme le code de la route, ... etc. Ont certainement conduit le pionnier de la sémiologie à solliciter l'apport de la langue ou chaque domaine sémiologique devrait passer d'après R. Barthes par la langue.

Sous l'emprise des travaux, de Levi-Strauss-, R.Barthes et A.J.Greimas, la sémiologie s'est centrée sur les formes sociales qui fonctionnent «*à la manière d'un langage* »¹⁹

C'est pourquoi, avec cette conception, les systèmes sémiologiques devant se mêler du langage.

-19 Ducrot, O, Todorov.T Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.

Ainsi, en étudiant la mode, R. Barthes disait qu'elle est un ensemble de signes et de règles : «*c'est un langage à l'état pur*»²⁰ par ailleurs, ce qui lui manque, c'est bien la parole qui devrait certainement être matérialisée dans le langage écrit. Donc, selon, cette vision, la sémiologie serait attachée à la langue, en devenant la science des grandes unités signifiantes. En la rapprochant de la sémiotique R.Barthes n'a pas réellement renoncé à poursuivre le développement du champ seulement, la sémiotique en a pris la suite ; mais d'une manière Logique.

3-1- sémiotique et logique :

Science des signes, provenant des U.S.A, le philosophe, Charles. Sander Peirce, fondateur de la sémiotique moderne agit, surtout, en tant que logicien pour se rapprocher dans ses écrits de la logique formelle. Aussi, longtemps, se précisant influencer par les idées du penseur philosophe anglais John-locke qui affirmait que «*C'est l'expérience à deux sources Réflexion et sensation qui y inscrit nos connaissances ,en nous donnant des idées simples à partir desquelles, on peut constituer des idées complexes.*»²¹

Toutefois, d'après ce qui a été constaté, les écrits sémiotiques de Peirce, sont très variés, englobent toute autre étude; mathématique, psychologie, chimie, gravitation, de telle manière que les sémioticiens ne sont pas parvenus à déceler des analyses d'oeuvres cohérentes représentant les grandes lignes de la théorie sémiotique du philosophe. Mais se sont appuyés sur l'originalité de sa définition du signe ou le Représentamen. A cela, Ducrot en a précisé une des formulations dans le dictionnaire des sciences du langage « *un signe est un premier qui entretient avec un second, appelé son objet, une telle véritable relation triadique, il est capable de déterminer un troisième.*

-20 R.Barthes « l'aventure sémiologique, P30 Ed. Seuil 1985

-21 Dictionnaire de philosophie, Nathan 2002 P223

appelé son interprétant, pour que celui-ci assume la même relation triadique à l'égard du dit objet, que celle entre le signe et l'objet ». Le processus d'enchaînement du signe interprétant se fait d'une manière logique.

En cherchant de sens ; en tombant sur un autre plus important que le précédent et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Cette transformation se réalise dans une succession identique à celle de la définition ou la synonymie pour un mot, toujours, un signe se traduit en un autre . . . etc.

A cette idée Peirce a spécialement essayé de classer des variétés de signes, en étudiant tous les systèmes de signes créés par l'homme, ce dernier est conçu lui-même comme un signe. Il en a distingué 66 variétés de signes. Dans ce cas, la sémiotique tend à devenir une théorie générale des modes de signifier. En se demandant sans cesse quels doivent être les caractères des signes utilisés par l'être humain ?

Peirce s'est déjà aperçu d'une distinction utile, elle consiste en un fondement essentiel pour sa théorie triadique. Celle de : Icône, indice et symbole. Pour comprendre disait Ducrot la définition de Peirce « *Il faut rappeler que toute l'expérience humaine s'organise, d'après la philosophie à ses trois niveaux qui correspondent à ce qu'il appelle la Primarité, la secondarité, et la Tertiarité (sensation, effet signe)* »

En outre, la sémiotique de L.Kristeva s'est rendu compte des produits secondaire dont s'est préoccupé, Ch. Peirce. Pour elle, la sémiotique devra au préalable, se garder des signes de la langue et refondre toutes les systématisations, elle devra se tenir compte de l'histoire et du sujet, étudiant les rapports que pourraient entretenir entre eux les signes et les symboles au sens le plus large surtout avec la psychanalyse et l'oeuvre. Elle cherche à cerner les modes de significations signifiantes (soumise à la perception).

En français, le terme sémiotique est synonyme ou du moins peut avoir le même sens que sémiologie, il désigne aussi des sémiologies spécifiques
Ex: la sémiologie du dessin.

En résumé, les perspectives sémiologiques essaient de préciser la place de la langue, au sein des autres systèmes, de signes. Mais principalement, en devant s'appuyer sur les concepts de la langue pour étudier les divers systèmes de signes artificiels ou naturels.

Du fait que le signe, le signifie, et le signifiant sont formulés, en vue du langage verbal, mais ne cessent de retenir l'attention de tous les sémioticiens.

Epistème du signe²² :

De nos jours, la problématique du signe resurgit, puisqu'il se développe, il se continue, au fur et à mesure que la connaissance s'élargit. Celui-ci s'oriente vers la trajectoire signe sens ou (stimulus réponse). Sans doute pourrait-il traverser un nouveau passage à travers une épistémè du sens en tant qu'instrument de connaissance, le signe comme disait M.Klinkenberg : « *Le monde et la société s'inscrivent dans les signes* »²³. Cette épistémè; dont il est question, et autour de laquelle s'articule et s'organise. Le signe, comme une structure impensée, détermine la connaissance de l'extérieur transcendantal ; connaissance, à l'instar des propos attribués à Locke : « *La sphère de l'entière connaissance humaine se réduit à la sémiotique, à la physique et à l'éthique* »²⁴

En ce sens, l'accès au réel, étant découpé par les signes, n'est possible que par un certain processus relatif à la Semiosis. Ainsi disait Peirce : « *il est quelque chose à travers la connaissance de laquelle, nous connaissons quelque chose de plus* ».

-22 Cité par F.Wahl. Le structuralisme Ed, du seuil 1973 P17

-23 Klinkenberg J.M, Précis de sémiotique générale. Ed, Essais de Boeckle, 1996 P38

-24 Eco.U. Sémiotique et philosophie du langage presse universitaire, Guadrige(PUF) 1988 P10

De là, nous saisissons les propositions, en germe; du signe au point que pour découvrir le mécanisme des lois régissant le signe, l'interprétation demeure ouverte et jamais définitive.

Néanmoins, dans un sens plus étendu, le signe est quelque chose qui est perceptible par les sens qui éveille l'idée d'une autre chose non réellement transparente. Ex : le cri, le son, l'écriture, la fumée, le portrait, le dessin (nous y reviendrons plus loin). Car, de ce point de vue, nous voudrions simplement préciser, que quelle que soit, la nature du signe qu'on suive : à savoir linguistique, symbolique, iconique, indiciel ou quel que soit le rapport entre signifiant/signifié ; le signe demeure essentiellement un lien comme disait Hjelmslev « *d'engendrement de sens ou porteur de connaissance* »²⁵.

De ce fait, pour aboutir, à ce savoir ; dont il est question, il est bien évident de saisir et de comprendre le code (ou le système ou même la structure) dans lequel est inséré le signe or, la place du signe ne pourrait être signifiante qu'à partir de la relation au sein d'un code régi par la société.

Or; Celle-ci, susceptible de déterminer sa légitimité. Ainsi d'après l'expression de Barthes : « *toute culture tombe sous le coup d'une science de signification* » c'est-à-dire la signification des signes est régie par les lois d'un code culturel, celui-ci structure le sens social.

Cela étant, le comportement général de l'homme est étroitement lié à ce découpage du réel structuré en unités distinctives ayant une représentation significative au sein d'un groupe social bien déterminé. Ainsi pour le signe, à lui seul, sous contexte ne saurait atteindre le point défini ou indéfini, comme il est conçu comme un point de départ dans ce cas le signe prend diverses dimensions cherchant surtout à déterminer le champ définitionnel du concept.

-25 Rey Debove, J, le métalangage, Armand Colin, 1997, P 18

son fonctionnement et son mode de signification à l'intérieur d'une logique bien précisée. lui donnant son statut le valorisant en tant que bien de connaissance humaine de fait qu'il est élément utile pour engendrer la signification semble être au cœur des débats contemporaine regroupant une nébuleuse de disciplines : de philosophie à la linguistique, de l'anthropologie à l'histoire, de la psychologie à la sociologie, et de la logique à toutes les sciences humaines ,il est là pour constituer leur pivot, toutes en effet à être considérées de façon complémentaire, à se diriger vers un trait en commun, s'appuyant sur un même postulant :

signe → signification, car la signification ne saurait se réaliser sans l'existence de la matérialité du signe comme support stimulant le sens, la médiation du signe, c'est son renvoi effectif au réel, au monde, qui établit la relation entre être et monde, entre dimension intrinsèque et dimension extrinsèque se fait selon une structure logique. S'interroger sur la nature du signe et son mode de signification requiert une nouvelle épistémologie de la connaissance plus ou moins rationnelle formelle qu'empirique. A cet égard, bien entendu le travail du logicien. Peirce, sur symboles, signes et signification suscite notre attention sur le degré logique que pourrait avoir le signe mis en rapport avec le monde réel, cependant, d'après le logicien l'efficacité de la valeur du signe est tributaire à l'interprétation diverse que leur suggère, dans ce cas le contexte en général ou l'environnement dans lequel se développe et prend sens le « *représentant* » nous aurons à y revenir dans la mesure où la conception du philosophe américain avait en tendance à négliger ou même à s'écarter des signes relevant des langues naturelles, cependant, tout de même, le modèle de ces dernières demeure important en tant qu'il se représente comme fait humain, régularisé les rapports sociaux et aussi source d'inspiration qui sert à mobiliser, et à stimuler les autres systèmes de signes non langagiers considérés aussi comme faits humains susceptible

de traduire l'expérience humaine Ex : un tableau de peinture est conçu comme écriture pour Grimm.

Pour cela, le signe de la langue n'est pas sans importance, ni un signe suranné, selon l'expression de Benveniste, il est d'une part : *«L'interprétant absolu et universel dans la mesure où tous les systèmes peuvent en outre être décrits ou traduits grâce à sa collaboration»*²⁶ Et en outre, si l'on considère notamment les mots comme des images, c'est à dire à partir d'images acoustiques on obtient des images verbales qui s'impriment sur le cerveau, dit Chauchard: *« tout est simple image ou mot, le langage n'est pas autre chose qu'une variété d'images ,c'est-à-dire, structuration cérébrale :sens ou motrice »*²⁷. Aussi, une lésion des zones de langage entraîne-t-il aphasie ou agraphie car tout est structuré dans le cerveau.

Pourtant la pensée humaine a le pouvoir de généralisation et d'abstraction se sert des mots, pourtant Vaillant disait: *«dire que les images sont plus efficaces que les mots»*²⁸ Mots, images, paroles- quel rapport entretiennent-ils entre eux et le réel ? Y a t il un lien naturel ou conventionnel?

Pour répondre, il faudrait appréhender toute la théorisation du concept signe/signification axée sur l'approche de dichotomie et celle de trichotomie. Aussi celles-ci prennent-elles en charge le socle de toutes les sciences de l'homme.

Pour ce faire, il n'est pas facile de présumer maîtriser le détail, ou détenir le fondement, sauf en cas de mégalomanie.

-26 Voir J.F. Jeandilou. L'analyse textuelle, armand colin Massin 1997 P17.

-27 Chauchard, P.le cerveau et le système nerveux, Marabout srVICES, Paris, 1967, P61.

-28 Vaillant, Sémiotique des langues d'icônes-Honoré champion Paris 1999, P14

D'autre part, le signe linguistique qui est parallèle au signe iconique de la ressemblance motivée, occupe une place importante à l'intérieur de la BD. Ce système hydrique unissant d'une façon multiple et surtout complémentaire différents signes, tous, concourent à produire un effet sinon pragmatique sur le destinataire pour Peirce. C'est la maxime pragmatique.

C'est pour cela, si l'on veut aborder le signe ou spécialement le concept de signe, nous serons contraint de procéder à la décomposition de ce total selon l'expression de Saussure, et en premier lieu, partout d'une certaine dichotomie mettant toujours en perspective la dualité, l'alternative entre signifié/signifiant, forme/substance, contenu/expression, représentant/représenté, Absence/présence, bien sûr, la terminologie des mots se varie d'une perspective à une autre, et d'une école à une autre.

Plus précisément des tendances contemporaines qui s'en tiennent à aborder des notions plus ou moins formelles en mettant au point des méthodes spécifiques à l'égard des analyses formalisées et logiques des choses. En fait la réflexion américaine s'appuie sur l'application des stratégies surtout rationnelles qui permettent d'atteindre la fin véridique des objets visés. Cette connaissance formelle issue d'une pensée logique et rationnelle devenant applicable à l'intérieur des systèmes de signes, et le logicien et philosophe. Ch. S Peirce en fait la preuve dans sa logique sur les signes, en partant du principe triadique, on sait bien que la rationalité américaine d'après Peirce. Le doute réel du savant se substitue au doute cartésien par des questions concrètes, qui aboutissent à une fin déterminée par une certaine vérité ; Aussi les systèmes des signes sont-ils régis par des lois ou se trouvent dans une structure, celle-ci étant la forme spécifique médiatisant le sens. Ce dernier apparaît être l'objet d'étude de la sémiotique, ou science des signes où se fait l'application des acquis de la logique moderne.

«*Comment rendre nos idées claires*»²⁹ c'est-à-dire analogique avec le réel, telle était la devise de S.ch.Peirce, Pionnier de la logique moderne. Au point que, dans sa terminologie sur l'étude des signes en insérant les principes de la logique, il rendait les analyses sur les signes plus formalisées mathématiquement : de fait qu'il distinguait Icône, Indice, symbole, pour leur conférer des fonctions pragmatiques et des dimensions très actives, voire universelles, à l'inverse des signes dont l'activité extérieure a été longtemps occultée par des dichotomies closes en se repliant sur elles mêmes. Cependant (inférence, contiguïté, indice, symbole, équivalence, causalité, stimulus, contexte) sous forme d'une logique pragmatique des signes requiert un fondement épistémologique rationnel à l'encontre du modèle empirique.

-29 Voir POZZO.ROCOCO In Encyclopedia. Universalis corpus 15 France S.A 1985

3-2- Structure logique :

Pourquoi doit-on précisément mettre l'accent sur ce procédé logique? Certainement, cet art de savoir raisonner. Il est non seulement associé au raisonnement formel des recherches portant sur les signes et la signification chez S. ch. Peirce, mais aussi savoir raisonner est le socle sur lequel repose l'entière de la connaissance humaine. Etant donné que la logique, est un instrument, nécessaire pour valider et surtout structurer les idées. Et pour Peirce, la logique n'est qu'un autre nom de la sémiotique : doctrine nécessaire et formelle des signes. Notons, bien que, cette structuration émane manifestement de l'intérieur. Grâce à des mécanismes innés qui, après une certaine maturation, qui se construit lentement, grâce aux 14 milliards de cellules cérébrales. Chauchard disait: « *on localise dans le cerveau, des structures nerveuse au service du psychisme* »³⁰

Ce n'est pas ; pour dire que la structure logique de la pensée ou du raisonnement est innée, mais qu'elle est une partie intégrante de l'activité interne ou externe de l'homme.

Cependant, la logique dans une acception générale, comme disait Kant n'aurait pas d'histoire : « *Etant sortie achevée du cerveau d'Aristote* »³¹ son côté. Prantl pensait « *qu'il n'y avait qu'un seul logicien, Aristote, et que ces successeurs n'avaient fait que le répéter ou le déformer* »

Partout du postulat, tout a été déjà dit, mais il faut savoir le répéter, en fonction, de la perfectibilité de l'homme. Car les signes se continuent comme disait J. Marie Klinkenberg « *en utilisant les signes, on structure, donc du même coup le monde* »³² par rapport à une échelle que l'homme a gradué pour sa commodité.

-30 Chauchard, P, Le cerveau et le système nerveux, Marabout Services, Paris, p.62.

-31 Voir Marie. Roure Elément de la logique Moderne. Presse universitaire de France 1967 P13.

-32 J.Marie Klinkenberg « Précis de sémiotique générale ». De Boeck et Lacier 1996 P38.

Le découpage et cette structuration liés aussi aux valeurs culturelles bien déterminées dans la cellule de chaque groupe sociale. On ne saurait dire qu'il y a un découpage, en unités propres à tout le monde. C'est-à-dire, une sorte de structuration universelle, du moins sur le plan de l'iconicité. La géométrie des formes, figures, lignes, lignes, demeure probablement générale. Cependant, les relations déductives et inductives dont se servent le raisonnement logique: l'art d'atteindre la fin véridique des choses diffère d'une vision à l'autre. La grammaire logique des signes tant iconique que linguistique a connu une expansion considérable, surtout à travers les théories formelles américaines qui tendaient à généraliser les normes.

Ceci se fait, apparemment, au niveau d'articulation et disposition des éléments iconiques cherchant, l'aide en empruntant aux langues naturelles les agencements et les cohérences logiques dont elles disposent.

Aussi, évoque-t-on une grammaire des signes iconiques ou analogiques. Ces signes qui ressemblent à ce qu'ils désignent et le rapport avec le référent n'est réellement pas conventionnel au même titre, que les langues naturelles ou simplement par logique : inférence, contiguïté, équivalence, identité, ensemble formalisé, mathématisé.

En revanche, dans le domaine des constructions syntaxiques sémantiques, les apports systématiques de la logique formaliste ont contribué, à élucider les apports qu'entretiennent les éléments de la structure qui permettent de concevoir, de percevoir de déduire et d'induire, d'où dérivent les règles de combinaison des signes linguistiques.

Ainsi l'analyse des éléments formels du raisonnement apparaît depuis longtemps avec les traités sur les termes syncatégorématiques sur les prédicats et sujets. Cette analyse catégorique est liée aux notions de la logique moderne, comme elle l'avait précisée.

Marie-Roure : «*la distinction entre les termes catégorématique et les termes syncatégorématiques anticipent une distinction dans la logique moderne entre variable et constantes*»³³. L'objet de ces traités, en effet, est surtout de déterminer quels sont les termes qui dans le discours renvoient à un sens (signifié), à un objet. ? Et quels sont, ceux qui ? par eux même n'ont pas de fonctions, apparemment Signifiantes ?

-33 Ibid

mais qui servent à préciser, à structurer, à relier les premiers termes qui n'ont de sens qu'en relation avec eux, visant une structure cohérente. Les catégorématiques peuvent être, sujets prédicats dans une proposition catégoriques. Tandis que les syncatégorématiques ne peuvent être, ni sujets, ni prédicats du moins, s'ils sont pris, selon leurs fonctions naturelles formelle. Ils déterminent l'extension du sujet. Ex : aucun, tout, quelque, seul...etc les négations, les conjonctions, les disjonctions, qui ceux-ci permettent de contribuer à cerner la forme de discours ces termes sont appelés selon Marie-Roure syncatégorématiques. Tandis que les catégorématique constituent la matière de la proposition. Marie-Roure, en tant que logicienne moderne a constaté qu'à un certain moment, l'analyse sémantique des termes syncatégorématique était liée à celle de supposition et présuppose.

En logique la supposition, en effet, est la propriété qui ont les termes catégorématiques de tenir lieu (= de supposer pour) des réalités mentales ou extra mentales, qu'ils servent à évoquer ainsi la supposition du sujet, relativement au prédicat, suivant plusieurs analyses. Il est très important pour la logique de citer le principe de supposition qui comporte deux grandes divisions : la supposition matérielle et la supposition formelle, celle-ci, à son tour se subdivise, en supposition simple et en supposition personnelle, laquelle de nouveau se subdivise en supposition discrète et supposition commune. Ce sont pour la division la conséquence : qui a été élaborée par les anciens logiciens arabes (comme Averroès Avicenne³⁴.

-34 Hunke. S. Le soleil d'Allah brille sur l'occident, Ed. Albin Michel, 1963, p.340

Ces derniers cherchaient à déterminer les règles qui gouvernent les bonnes conséquences, ils ont découvert un certain nombre de lois de la logique des propositions et d'après ces logiciens, une conséquence est une proposition de forme conditionnelle ou hypothétique; elle est donc composée de deux propositions reliées par les termes syncatégorématiques « *si...*, *alors* ». Ils ont aussi remarqué l'existence de plusieurs espèces de conséquence? Ex:conséquence formelle, dont la validité ne dépend pas de la vérité ou de la fausseté des propositions qui les composent mais de la seule forme. Ex : « *si tout homme court, quelque homme court* ». Tandis que les conséquences matérielles se divisent en conséquences absolues valables universellement Ex : « *Tout animal court ,donc l'homme court* ». Ajoutons aussi que les logiciens, avant la logique moderne de Peirce et celle de Leibniz-et Boole...etc. avaient déjà étudié les conséquences pour elles-mêmes comme théorie indépendante.

Ils étaient conduits à penser que tous les raisonnements corrects (Ex : inférence immédiates, syllogismes, enthymème) se ramènent à des conséquences valides. A cet effet, les logiciens modernes ont pris départ grâce aux analyses approfondies de leurs prédécesseurs, ceux là, ont voulu par la suite, traiter le raisonnement comme un certain calcul.

Pour Peirce, Boole ,ils partent de l'idée essentielle ,qui était celle de Leibniz, à savoir inventer à l'image des logiques algébriques, une

langue logique qui puisse échapper aux inconvénients des langues naturelles.

Pour Leibniz, avoir une langue artificielle symbolique qui permettait de ramener le raisonnement à un calcul sur les signes n'était pas facile, était voué à l'échec. Cette langue qu'il envisageait de créer était la «*caractéristique universelle*»³⁵, devrait surtout embrasser tous les domaines de la connaissances. Ce projet supposait, en effet, avoir la nécessité de procéder à un certain dénombrement des idées simples, auxquelles Leibniz pensait aux des concepts, afin de représenter, chaque idée simple par un signe approprié. En combinant, ces signes, sans contradiction et en exprimant, tous les concepts possibles, qui seraient remplacer par des combinaisons, les propositions par des relations entre les signes et le raisonnement pour une sorte de calcul qui pouvait fournir «*une méthode infaillible pour démontrer les propositions et en découvrir de nouvelles*» ce projet était sans fin.

En tout cas, au début de ces travaux sur la logique moderne. Peirce cherchait à établir un parallélisme entre les opérations logiques des formes du langage logique et ces signes mathématiques. C'est-à-dire, pour toutes les méthodes du raisonnement, on se donnerait une langue symbolique. Dans le cas de la logique, des propositions. Cette langue comporte essentiellement deux catégories de symboles:

Les symboles variables qui représentent des propositions quelconques et les symboles constants,

-35 Marie. Roure *Elément de la logique Moderne*. P32, « le projet de la Leibniz était gigantesque, créer une langue devant embrasser tous les domaines du savoir.

| | |
|--------------|---------|
| P | 1 1 0 0 |
| Q | 1 0 1 0 |
| $P \equiv q$ | 1 0 0 1 |

Les opérateurs correspondent à toutes les opérations logiques notamment au niveau des fonctions qu'ils construisent ,à titre d'exemple l'opérateur d'implication qui se traduit par l'expression «*si...alors*» correspond dans le raisonnement de la logique à la relation du principe à conséquence entre les propositions et on peut correspondre à cette loi logique un schéma de raisonnement valide ou une règle d'inférence : Ex: «(P q) et (q m)» on sait que «P» «g» «m» désignent une proposition quelconque »si on a , d'une part , « P q » et « g m » la vérité du conséquent « g m ».

Sans se noyer dans la complexité des méthodes logiques et axiomatiques des systèmes formalisés mathématiquement et qui visent la manipulation des symboles.

Nous voulons tout, simplement dire que la logique est le socle de toute réflexion, portant sur le fonctionnement de la pensée structurée dans des systèmes formalisés des signes. Au point que, la logique a permis de pousser la systématisation des lois du raisonnement beaucoup plus loin et l'entreprise de la logique, constitue un tout exactement structuré. Celui-ci doit passer par des étapes hiérarchique : du simple au complexe, selon un procédé uniforme de la logique, la plus simple représentée par les constantes (*et, alors, ou, si*) à des logiques de plus en plus complexes pour la structure de la pensée logique.

La nécessité de connaître les signes, de les interpréter pour appréhender le sens qui ne serait une fin absolue, en d'autres termes, nous disons, l'accès à la connaissance du réel par le truchement des signes s'opèrent grâce à un raisonnement logique inductif ou déductif à un agencement d'idées dans une suite d'inférence des déductions logiques qui articulent, en vue

de construire ou de reconstruire les choses. En donnant à la connaissance sa forme qui est la structure même du réel et celle de la pensée humaine une logique structurée dont les constantes sont universelles. A titre d'exemple ;on se réfère à Lévi-strauss sur les mythes et la logique, Lévi-strauss ;en analysant les mythes et le récit a découvert une logique sous-jacente propre à la société primitive, dans cette perspective, la nécessité de connaître, de découvrir l'essence des choses, et de quelle manière sa structure le sens, notamment dans les récits du monde suite d'évènements, d'actions, de rôles... logiquement reliés entre eux , mais comme disait Barthes :«*un enchaînement systématique d'actions distribuées entre un petit nombre de personnages* »³⁶. A cet effet, des analyses, des recherches ont été élaborées ; en vue de trouver une cohérence, un raisonnement systématiquement cohérent dans les récit .En considérant, ce cheminement, surtout partant des anciens récits comme une naissance d'une réflexion structurée et qui obéisse à des lois plus au moins, relatives, en fonction des croyances et des cultures, circulant à l'intérieur des différentes communautés anciennes ou même modernes.

-36 Ibid, R.Barthes, P207.

3-2-1- Structure du récit

Bremond avait bien étudié le rapport logique des actions narratives dans certains contes. Dans la mesure où, ce rapport se réfère à une certaine logique du récit. Celle-ci met au jour des structures constantes et d'autres variables, en fonction du système où elles se sont insérées. En analysant quelques centaines de contes slaves V. Propp a eu le mérite d'établir une taxinomie, à partir d'une constance des éléments : personnages, actions...etc. Si bien que relation, enchaînement des actions constitue à coup sûr un schéma logique, cohérent des récits, tant anciens que moderne. En cherchant une logique mathématique, par une méthode déductive, mettant au point l'existence des systèmes de signes primitifs régis par des lois d'opposition entre les signes. En tout cas, ceux-ci véhiculant un sens, par rapport au groupe social où le signes circule. Dans une page célèbre, de Lévi-Strauss dans « *la pensée sauvage* » nous dit : « *que la bricole, l'invention de l'objet par un bricoleur est elle-même recherche ou imposition d'un sens à l'objet* »³⁷ d'après Lévi-Strauss est signe ayant un signifiant d'un signifié symbolise quelque chose un sens; au sein d'un système taxinomique. Celui-ci classe les choses d'après une logique structurée de la pensée, lieu où se développent les signes. Néanmoins, en analysant le conte de E.Poe, pour déterminer les divers codes qui s'y trouvent,

-37 Marie Auzias, Clefs pour les structuralismes Ed, Seghers 1971 P80

R.Barthes a précisément remarqué qu'il y'avait une succession, tout le long du récit, des actions dont les termes sont liés entre eux par une apparence logique. Ils disait : « *nous voulons dire ; par là que la logique qui institue la séquence actionnelle est, d'un point de vue scientifique très impure; c'est seulement, un semblant de logique, qui vient non des lois du raisonnement formel, mais de nos habitudes de raisonner, d'observer: c'est une logique endoxale, culturelle*»³⁸

En réalité, l'apparition d'une certaine logique pour régler et former l'armature des récits du monde a été découverte, au moyen des analyses. Toujours est-il que, les réflexions pertinentes de R,Barthes sur l'importance de la dimension culturelle dans les récits, implique que le travail des analystes, (sémioticiens, anthropologues) s'appuie essentiellement sur l'observation et la description du monde de signification qui s'effectue par un certain découpage de l'espace et du temps. C'est-à-dire ; la division du réel, sa structuration en entités discrètes, ayant une forme et un sens, à la quête des les avenues du sens. On y parvient, par déductions, inférences.

Sur ce point , nous pouvons aussi se référer aux exemples précieux qui puissent mettre au jour les études de Lévi-strauss consacrées aux mythes , aux récits mythiques dont l'organisation suscite la réflexion et l'admiration de l'analyse tout comme J-Marie-Auzias disait : «*on lira avec étonnement l'analyse des mythes du tabac dans mythologiques II de Lévi-strauss, ne sachant s'il faut plus admirer la poésie des mythes ou leur rigoureux agencement*

dans le raisonnement »³⁹ Grâce à une méthode rigoureuse sur signification de l'ensemble des mythes qui s'enchaînaient à l'intérieur d'un système, ainsi partant d'une structure propre aux sociétés primitives, Pour caractériser la pensée sauvage, Lévi-strauss avait minutieusement démontré qu'il avait découvert, en analysant les sociétés Bororo, une cohésion mentale à travers la réalisation des diverses activités rituels liées aux représentations symboliques pour connaître le réel, en lui donnant une vision ensembliste.

Selon l'expression Lévi-straussienne, c'est le principe de l'ensemble qui pourrait avoir une valeur rationnelle, sans être conçu rationnellement comme disait Auzias : *«si un mythe nous présente pour le mari d'une femme, un Jaguar, il ne faut pas chercher des explications pseudo poétique, en disant que, sans doute le jaguar représente, un homme du clan, du jaguar auquel par métonymie on aurait restitué une essence animale le sens serait ailleurs* »⁴⁰

Pour expliquer le mythe, il faudra mettre en œuvre une rationalité plus profonde, celle des ensembles permutants où chaque terme signifiant par sa rotation, réintroduit une nouvelle série d'articulation dans les signes manifestés par le mythe. De là, nous saisissons la nécessité de concevoir, en cette manifestation des représentations mythiques une forte articulation des unités séparées qui ne saurait dégager le sens d'une partie de l'ensemble à travers l'ensemble où se révèle l'unicité de l'idée mythe, comme disait aussi Lévi-strauss : *« les images et les symboles n'ont pas un sens, c'est leur position qui détermine leur sens et la position s'analyse en termes*

-39 Ibid, Auzias. P20

-40 Ibid, PP 18-19

d'opposition :car la logique interne de ces positions ,des images mythiques se structure ,en un système qui d'opposition, en opposition va se rendre clair ».

Ces termes opposés, s'éclaircissent dans une série complète. De même qu'en mathématique la tautologie est riche et positive, pleine (répétition des mêmes choses) de même le cercle vicieux est la forme la plus élevée de l'explication ou bien arriver a pouvoir épuiser toutes les formes de l'explication; qui ne peuvent prendre un sens qu'au sein d'un système où se jouent signes. En ce sens, les analyses approfondies de Lévi-strauss sur les systèmes de formes propres aux sociétés primitifs supposent un système complexe qui savait organiser ses structures. En découpant logiquement le réel, en produisant et en inventant des sens. Grâce au rapport entre eux par des formes symboliques ou analogiques. Cette pensée avait le pouvoir de la signification des choses (par déduction ou induction), En tout cas, les formes se proposaient des analyses formelles si bien qu'en visitant les villages des indiens, l'analyste travaillait sur le terrain, selon un très haut niveau d'abstraction le mode de vie sociale, s'organise selon des axes de clans, selon des couleur (rouge, noir) dans une série d'axes, de flèches. Les signes expliquent une certaine hiérarchie dont les dispositions des maisons, étaient la manifestation culturelle. Ces sociétés se révélaient alors extrêmement complexe .Levi-strauss avait remarqué qu'elles se sont construites selon certains rapports d'espaces, c'est-à-dire une logique structurée.

1- Le concept du signe esthétique

Toute oeuvre artistique, ou littéraire implique une activité de la sensibilité, du goût et de l'imagination. En se caractérisant d'une fonction esthétique, L'oeuvre qui se rattache à l'idée du beau, est conçue comme une variété sémiotique .Et cela grâce à son aspect spécifique et de son mode de signification régis par des principes de la splendeur du vrai.

Les arts et la littéraire ne cessent particulièrement d'attirer l'attention des sémioticiens, au point que Jean Mukarovsky, l'un des membres du cercle linguistique de Prague a bien souligné la valeur décisive de l'art. Ce dernier est considéré comme une partie intégrante de la sémiotique .JMukarovsky disait «*L'art est un signe ou spécialement un fait sémiologique* »¹ et sur ce point, il essaie de définir la spécificité du signe esthétique.

1-1- Le signe artistique (esthétique) :

« *Il est un signe autonome qui acquiert une importance en lui-même et pas seulement comme médiateur de signification* »². Ceci, impliquer l'art pour l'art. Or, pour mieux comprendre le signe esthétique, il convient de préciser le sens exact du mot esthétique, en se référant spécialement aux définitions du dictionnaire philosophique. Puisque, le mot lui-même est considéré comme une philosophie du beau, ou des beaux arts.

-1 Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage.

-2 Ibid.

« L'adjectif esthétique qualifié ce qui concerne le beau (émotion au jugement esthétique), Le substantif qui se diffuse à partir de la publication, en 1750, de L'Aesthetical³ de Baumgarten désigne la théorie du beau et de l'art ou spécialement la discipline, ayant pour objet les jugements d'appréciation lorsqu'ils s'appliquent au beau et laid.

De là, on comprend que la faculté esthétique du signe est représentée par le principe de l'idée du beau. Celui –ci devrait être compris dans le sens sublime. De fait que l'harmonie et la puissance suscitent à travers le sensible une certaine admiration et plaisir.

Aristote, étant le premier légitimer l'apparition de la valeur esthétique qui fait éprouvée un sentiment élevé de l'âme. Contrairement à Platon qui avait condamné le beau.

Dans sa poétique, Aristote définit l'esthétique : « *ce qui réunit la grandeur et l'ordre, c'est-à-dire, la puissance agissant obstacle conformément à la nature des êtres, et sans blesser dans son développement aucune loi, morale et intellectuelle . . .* »⁴.

Cependant, l'idée du beau, en soi n'est qu'une expression figée, incomplète, fin en elle-même. Aussi, doit-elle être associée à sa véritable fonction socialement utile et intégrée dans un certain mode de pensée.

Dans cette perspective, l'esthétique s'adresse à une intelligence, à un récepteur, il se prolonge et développe. La spécificité

-3 voir Durozoi; Dictionnaire de philosophie,ED:Nathan 2002 P137

-4 F.Jean Cours de philosophie. Mama et fils. Tours Paris P311

réside, en cette forme immédiate à la perception, aux sens, aux regards, elle consiste, dans ce cas, en un «*sens brut* », qui devient, manifestation directe. L'objet esthétique, il est lui-même quelque chose, une présence non une absence. L'artiste nous fait présenter, le monde invisible en un monde. Ainsi , l'art, en tant qu'expression de la beauté sous sa forme sensible, cette représentation du beau, se comprend par l'expérience, d'une présence à travers laquelle la dialectique entre forme et idée ne saurait être présente, comme disait Merleau-Ponty « *L'art puissant à une nappe de sens brut*»⁵.

Contrairement à la conception Hégélienne qui voulait extraire l'idée du sensible.

En fait, l'art, ou l'expression esthétique du beau repose sur une forme sensible, matérielle qui est elle-même représentation symbolique d'une idée, d'une force intérieure qui s'incarne à travers l'objet esthétique tel que :

Sculpture, peinture dessin, poésie, musique...etc.

Tout objet esthétique est une forme sensible qui se présente à nous en sa qualité première. Elle est immédiatement reconnue comme telle grâce aux sens (*vue, ouïe, toucher...*). La perception du signe est susceptible de porter des jugements des appréciations, à l'essence esthétique du signe qui émane surtout du principe du goût.

Chez Kant, la connaissance humaine relève de deux sources : « *le sensible et l'intelligible*» en évoquant entendement dans l'esthétique transcendantale.

-5 Merleau — Ponty, L'esprit et l'oeil. Folio essais gallimard 1964 p13

1-2-1 Forme sensible (le sensible)

L'immédiateté du sensible comme principe du signe esthétique ne consiste pas seulement une surface isolée, dépourvue de contenu «intelligence», loin de-là, le sensible est notamment perçu dans sa dimension universelle, ayant une portée générale.

Mais, cette généralisation ne devrait nécessairement pas s'appliquer aux goûts comme disait le proverbe «*des goûts et des couleurs, on ne dispute pas*». Puisque l'art ou le beau ne nous plaît que par l'intermédiaire des sens, donc le sensible ou la sensibilité influe sur nos appréciations et jugements dans un certain relativisme. Cependant, la manifestation directe du beau ou du laid dans l'univers de l'art provient de l'esprit de quête infinie.

Celui-ci tend à réunir forme et idée, en extériorisant le fond intérieur et la faculté de l'imagination, en signe artistique ou plus précisément en symbole esthétique ; pour définir l'art comme disait Haar : «*une expression d'idée esthétique*»⁶.

De ce fait, la faculté magique de l'âme est révélée, à travers la concrétisation des rêves, des idées, des conceptions, en une création

-6 Bouveresse R I expérience esthétique Ed;Armond colin,Paris 1998 p26

artistique d'où se fondent substance et expression, pour ne faire qu'une seule chose. C'est-à-dire, une forme sensible qui sert ou doit servir de symbole à des idées, à des sentiments. Ex : Balance → symbole de la justice.

Pour pouvoir illustrer cette fusion d'expression et de substance caractérisant le signe esthétique. R. Bouvresse a précisé que «*En ce qui concerne la philosophie de la peinture, le philosophe accorde une importance particulière au clair-obscur, qu'il appelle l'âme de la peinture, par-ce que le clair-obscur est cette identité dans la quelle lumière et obscurité doivent se fondre pour ne faire qu'un seul corps*»⁷. Or, le pouvoir de faire fusionner deux choses contraires : le représentant, (transparent), et le représenté, (obscur, absent) en une sorte de substance sensible, était depuis longtemps l'ambition des artistes philosophes: Hegel, Kant. Ils ont saisi cette puissance créative propre à l'esprit, en affirmant que l'oeuvre d'art est à la fois un objet et une idée, l'art : Ex le dessin (conçu comme probité de l'art) dans le discours philosophique. Il cherche inlassablement à extérioriser une idée, une forme, une réalité concrète spécialement un sens, Ce dernier veut être une chose (sensible.., intelligible) de sorte que le dessin serait capable de nous montrer cette activité de l'esprit d'incarner la subjectivité par l'art. La preuve comme disait R. Bouvresse (de la peinture) «*L'art dans, le quel la vérité et apparence ne font qu'un, dans lequel l'apparence doit être vérité et la vérité apparence* » Kant nommait ce principe esthétique «*la réconciliation.* »

-7 Ibid

-Le rapport analogique : ce rapport consiste en cette rencontre décisive entre sensible et intelligible, concret et abstrait, deux mondes opposés.

L'objet esthétique, en tant que telle, (Peinture, poésie, dessin, sculpture, musique, architecture...etc.) marque sûrement une rencontre réelle. En outre, il ne représente pas, quelque chose de mystérieux, de confus qui ne saurait prendre conscience de lui-même, mais au contraire, suppose une double articulation (sensible - intelligence) apparente en une seule surface. Celle-ci fait preuve d'une observation immédiate qui espère que la notion esthétique puisse être l'objet d'une étude objective permettant de préciser les règles de l'art ou du beau.

En effet l'art généralement, depuis longtemps avait pour fonction l'entente qui veut dire ; harmonisation entre esprit et réalité extérieure. La pensée dissimulée dans le fond abyssal de esprit s'extériorise, devenant une idée réaliste, une expression artistique comme disait P. Klee «*l'art doit révéler et rendre visible l'invisible* »⁸. Cette formule de la rencontre du visible et invisible a été aussi affirmée par la pensée philosophique vis-à-vis de l'art propre à l'art. Merleau-Ponty, qui disait «*l'esprit se voit et se lit dans les regards, visage et gestes* »⁹

A cet égard, la représentation de l'esprit en l'occurrence, l'art se révèle étroitement lié aux notions formelles de l'objet, à savoir, l'apparence technique à laquelle est soumis l'objet sensible. Celui-ci est susceptible de mettre au point la vision réaliste d'un monde qui existe, cette existence consiste en cette union solidaire entre la matière et l'esprit.

-8 Klee « Théorie de la moderne » Médiation, Denoël. 1964 P34

-9 Merleau — Ponty, L'esprit et l'oeil. Folio essais Gallimard 1964 p34

De plus, une existence, artistique forcément grâce à sa manifestation concrète, à son mariage avec la vérité immédiate. Elle est en mesure, d'échapper au conflit entre la chose et l'idée, entre l'extérieur et l'intérieur, (peut-être aussi échapper à l'inadéquation des mots avec le réel).

Au préalable, l'idée a trouve son origine chez Kant qui avait montré que l'art devrait avoir pour fonction ce pouvoir de souder image et concept par la suite, cette idée de rencontre a été examinée par Hegel qui la considérait «*comme conforme à la réalité, et à la vérité* ».

En ce sens, le concept du laid et du beau, d'une manière générale et selon aussi les philosophes de l'art est associé à un certain savoir dont le but final, serait le pouvoir de révéler une valeur essentielle, celle de la vérité. En principe, la vérité artistique n'est qu'une identité ou spécialement, une identification des opposés et antinomies. Or, la problématique qui se manifeste, en une sorte de dialectique entre : objet/sujet, sensibilité/intelligibilité, réalisme/idéalisme, signifiant/concept, avec toutes ces contradictions, trouve le dénouement dans l'objet artistique .Celui-ci est à la fois, chose et pensée comme disait Dufrenne : «*un objet perçu dont la vérité ne se manifeste que par la présence* »¹⁰. De ce fait, la dissolution de l'oeuvre d'art commence au moment où cette réconciliation ferait relâche.

L'accord du signe esthétique avec le réel visible (nature ou société), prédomine diverses approches existentialistes, phénoménologiques, structuralistes. Toute dans la globalité, de toute oeuvre d'art , où le sensible devient le monde de l'homme. Il découvrait devant, un dessin ou un tableau un réel en miniature, il voit, il contemple, il sent l'existence de quelque chose.

- 10 Ibid, Bouveresse, l'expérience esthétique. P63

Dufrenne a expliqué que l'admiration devant l'œuvre devrait pousser l'homme à éprouver un sentiment d'appartenance au monde de l'objet esthétique (réaliste ou idéaliste)

Il disait « *délivré du dualisme traditionnel du sujet et de l'objet, il prouve son innocence, en se réconciliant avec le réel* »

1-2-2- Le signe absolu (le signe artistique)

L'œuvre d'art ne pose plus le problème de l'ambiguïté du signe, ni celui du renvoi à quelque chose qui se cache derrière l'objet sensible. Le signe est lui-même présence dont la dualité de la forme et de la substance n'est plus envisageable.

La représentation esthétique ne consiste plus à chercher le sens ailleurs, il est là, il n'échappe pas à notre regard.

Facillon a défini l'œuvre d'art comme : « *signe absolu* », il disait aussi dans l'œuvre « *le sensible est tout entier sens* »¹¹.

Le signe artistique élabore si finement le sensible, pour l'élever au rang de l'immatériel, en disloquant la distinction entre le signifié et le signifiant. La poésie emploie certains, noms propres, en mettant en évidence cette association directe du signifiant (signe transparent) et du signifié (l'idée, concept).

Le signe artistique pour Merleau-Ponty puise à « *cette nappe* » du sens brut. Il cherche à supprimer la barrière qui séparait le sensible artistique du sens. Puisque dans une œuvre d'art, la perception du sensible ou le visible n'est plus à déchiffrer, ne porte pas des indices à interpréter, il est directement la partie transparente bien élaborée. Comme disait Merleau-Ponty à propos de la peinture « *il ne sert rien d'opposer ici les distinctions de l'âme et du corps ...* »¹²

-11 F.Cavallier, Cours de philosophie, Ellipses 2003 P

-12 Merleau — Ponty, L'esprit et l'oeil. Folio essais gallimard 1964 PP21-22

La peinture, met en suspens, ces habitudes et révèle le fond de notre nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe.

En outre, le signe absolu s'incarne dans l'art de la danse, dans lequel coïncident le corps et l'âme, spécialement la chorégraphie, où l'âme n'est pas extérieure au corps, elle est incarnée dans les gestes...

2- Principe d'imitation

2-1- mimésis et talent

L'art d'imiter le réel est lié au talent de celui qui parvient à produire une image ressemblante, fidèle du modèle naturel ou social. De telle manière que réalité reproduite de l'objet imiter, requiert une véritable finesse et souplesse. Grâce à celles-ci qui englobent qualité esthétique.

Le récepteur de l'œuvre d'art imitée prend plaisir et admiration. C'est à partir de cette exécution du savoir faire, de reproduire la chose telle qu'elle est, en elle-même, qui fascine .Quelle que soit, la nature esthétique, elle repose toujours sur cette relation ,de conformité entre l'image et son modèle réel. Car, il semble aussi que même de la laideur, l'art : (Peinture, ou dessin, sculpture), l'art pourrait, grâce au génie et au critère de l'imitation tirer une beauté esthétique remarquable.

La qualité imitative règne partout, en se référant au réel, elle devient naturelle même universelle. L'œuvre d'art nous apprend, nous informe, grâce au savoir faire de l'artiste et à son observation du réel.

Il nous apprend à mieux voir la vérité (sensible - intelligible) au moyen du principe de la ressemblance. Dans ce cas, l'admiration ne pourrait se confirmer, que si l'on voyait que l'objet imité, dessin ou tableau serait réellement ressemblant à son modèle.

Cependant, le principe de la ressemblance esthétique, entre art et nature a été rejeté par Platon, car, on sait bien que la première vision artistique a trouvé son origine chez les grecques antiques.

C'est ainsi qu'en contemplant l'art, Platon pensait qu'il s'agissait d'une apparence trompeuse, on doit se reporter et prendre appui sur Platon, car la notion de mimésis, ou imitation du réel a été précisée par Platon qui disait « *l'art est considéré comme une image* »

Par la notion de mimésis, il avait déprécié l'art en général qui le considérait comme une image inadéquate à la réalité, à l'être et à la chose représentée.

Platon donnait un exemple célèbre : « *du livre x compare un lit fait par un menuisier et un lit fait par un peintre, l'artisan se réfère à l'idée, à la forme réelle du lit alors que le peintre ou le dessinateur se contente des ombres, des traits qui signaleront l'objet imité une simple apparence de la matérialité. Ainsi l'imitation des choses fait penser au miroir, le miroir qui refléter les apparences sans se soucier de la réalité matérielle essentielle, de fait que un dessin est seulement susceptible d'être regardé et contemplé, ce n'est que du papier* »¹³

L'art ne repose sur aucune véritable connaissance, la mimésis du réel est mensonge puisque la vérité n'est pas sensible immédiate « *la vérité est suprasensible* ». De là Platon avait condamné l'art qui est basé sur l'illusion et l'apparence sensible.

C'était Aristote, qui a voulu réhabiliter le principe esthétique de l'imitation, en répondant au refoulement et à la condamnation platonicienne de l'art, En légitimant l'imitation comme naturelle ne signifie pas copier ou reproduire: Aristote disait d'après René.

Bouveresse « *l'imitation doit reproduire, en allant au delà d'elle* »¹⁴

-13 Bouveresse, expérience esthétique Ed;Armond colin,Paris 1998 P64

-14 Ibid, P65

l'imitation devra compléter la nature, en introduisant l'imagination créative qui spécifie l'art, car l'art pour Bacon « *c'est l'homme ajouté à la nature* »¹⁵ nous saisissons que l'homme a déjà été tiraillé entre le sensible et l'intelligible. A travers, son expérience esthétique, les composantes intellectuelles doivent y installer pour englober la plénitude de l'art. Dans cette perspective, le philosophe antique de la république distingue deux formes d'arts imitatifs :

-Art de la copie : Représente une image fidèle au modèle, c'est-à-dire reproduction des proportions véritables des belles formes.

-Art du simulacre : Qui se contente d'apparence, en reposant sur l'illusion et l'imagination, cet art cherche le vraisemblable qui caractérise l'art antique grecque.

Cependant, la condition technique de l'art joue un rôle important pour sa perfection, en lui attribuant une valeur éternelle. Par ce principe technique, les grecs se trouvaient contraints de créer un art historique à travers lequel la maîtrise de la technique pourrait transcender l'objet imité, lui permettant la créativité et l'originalité.

Ainsi, la conception grecque s'efforçait à concevoir l'activité esthétique en termes d'imitation : « *l'art est ce qui imite la nature* ». Mais l'idée d'imitation ne saurait être réduite à une copie.

-15 Dictionnaire philosophie

En imitant la nature, l'art produit, en entrant en concurrence avec le modèle.

Comme disait Cicéron : « *ce que fait la main humaine dans les ouvrages de nos arts, le fait avec beaucoup plus d'art encore.* »

On comprend par là, imiter vient, en second lieu, par rapport à la nature, même pour le roman réaliste, étant conçu comme un miroir que l'on promène le long du chemin, (Stendhal).

Cependant, Connaître la réalité, à travers la mimésis artistique est-il un moyen efficace, susceptible de nous présenter ce qui se passe, dedans, et dehors sans tomber dans l'erreur?

Pour Schopenhauer : « *l'art (peinture, dessin, poésie...etc.) est une connaissance intuitive du concept* » (idée), il disait : «*L'œuvre d'art n'est qu'un moyen destiné à faciliter la connaissance de l'idée, connaissance qui consiste le plaisir esthétique* »¹⁶. Toutefois, c'est difficile, quand en se référant à l'art pour découvrir la réalité, soit naturelle ou sociale, par laquelle l'homme se situe dans l'espace et le temps. En s'identifiant à autrui, en se rendant compte qu'il se distingue des autres espèces animales, grâce à ses activités artistiques et intellectuelles. C'est pourquoi, l'art seul ne suffit pas à déterminer la connaissance de ce qui nous entoure, il faut, dans ce cas un esprit intellectuel plus élevé comme disait Hegel : «*L'art porte en lui-même ses limites, et doit, de ce fait, céder la place à des formes de consciences plus élevées* »¹⁷.

-16 Ibid, F.Cavallier, P128 « Cicéron, In les stoïciens. La pléiade 1962 P 429

-17 Ibid 129

3- Représentation symbolique

En représentant la réalité externe par une image symbolique, l'artiste (peintre, dessinateur, poète, sculpteur...etc.) tend à élever l'âme esprit humain sur l'essence naturelle et imitative, il ne s'agit plus de recopier ou d'imiter le matériau naturel devant nos yeux mais de déposer le visuel externe, de façonner les choses, le réel d'une manière symbolique, et magiques.

Le réel (Nature ou société) constitue toujours une source d'inspiration (mère nourricière) de l'artiste, dont l'œuvre d'art entretient un rapport étroit avec le monde ; sans pour autant, le recopier. Au point que, cette faculté de symboliser le réel pourrait devenir un véritable critère, sur lequel repose l'art d'une manière générale et comme disait Goodman : « *Un objet devient précisément une oeuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme un symbole* »¹⁸. Le symbole est défini selon le dictionnaire de psychologie « *comme un processus mental, qui représente le réel par une image* ».

Cependant le symbole n'est pas réellement un signe, sans rapport analogique avec le réel, ou avec l'idée exprimée.

Il est symbole parce qu'il représente la réalité d'une manière magique, visant à dénaturer le matériau naturel, à le « *désorienter* ». Au moment où l'art imitatif cherche à reproduire l'aspect externe du réel en esthétique. L'art symbolique se donne pour mission non pas de reproduire l'extérieur des choses mais d'en conquérir l'intérieur. Ainsi, en musique, le mouvement de la nature est transformé, en images ou impressions spirituelles, sous une forme totalement musicale.

-18 Goodman, Manière de faire des mondes, Chambon, 1992 P91

La même chose pour la peinture qui se reporte à la nature.

Cependant, le tableau n'est plus une reproduction identique mais il doit être une sorte de transfiguration. C'est surtout le passage de la peinture d'une forme figurative, à un idéal abstrait qui représente mieux l'essence que la figuration n'arrive à le faire. Car le symbole représente, ce pouvoir d'intériorité sans le quel l'art n'aura pas de valeur.

Cela étant dit, le symbole constitue, un langage qui établit une relation analogique avec le contenu qu'il évoque, ces rapports peuvent être cachés ou transparents universels ou personnels.

D'après R.Barthes le symbole *«se définit par l'union solidaire, si l'on peut dire d'un signifiant et d'un signifié dont l'équivalence se lit en profondeur, chaque forme n'étant que la matérialisation plus ou moins analogique d'un contenu spécifié »*¹⁹

Le symbole, en tant que mode de pensée, un outil de réflexion (affective ou logique) matérialise, le fond interne, Dans certaines sociétés antérieures, le signe symbolique régissait la vie sociale. Car selon R.Barthes « ce signe a une profondeur métaphorique, il renvoie à un signifié »²⁰. R.Barthes, en étudiant le signe symbolique faisait recours aux images empruntées à la publicité, il disait «vous voyez qu'il y a ici une lampe, et nous comprenons toute de suite que cette lampe signifie le soir, le nocturne »²⁰. Pour les pâtes italiennes, il est évident que le tricolore (vert, jaune et rouge fonctionne comme un signe d'une certaine Italianité) R.Barthes parlait toujours des exemples les images publicitaires.

-19 R.Barthes R. L'aventure sémiologique, Ed du Seuil 1985 P253

-20 Ibid, P255

Nous comprenons que ces symboles fonctionnent comme produit analogique du réel et que chaque contenu propre du symbole détermine directement le contenu.

3-1- Le symbole du rêve :

S. Freud marque une analogie avec ce qui se passe dans la réalité consciente de l'individu, le symbole se manifeste dans les éléments du rêve. Il remplace quelque chose. Il disait : « *Il est un symbole de la pensée inconsciente, l'élément du rêve peut-être à son substrat ce qui une partie est au tout, une allusion à ce substrat ou sa représentation figurée* »²¹.

Il disait aussi que dans certains symboles, la comparaison qui sert de base est évidente.

Pour Freud, les parents ont pour symboles le roi et la reine et les enfants, frères, soeurs, ont pour symboles les petits animaux.

Le symbole du rêve devient le signifiant d'un signifié refoulé .

Ainsi le symbole trouve sa place dans le rêve qui n'est pas concret, il remplace, il se substitue à quelque de caché, et que l'analyse doit révéler.

Freud distingue le contenu manifeste et le contenu latent du rêve.

3-1-1- Le contenu manifeste :

Correspond à la réalité du récit que le rêveur racontera au réveil c'est la surface signifiante de l'image « *la dénotation* ».

3-1-2- Le contenu latent :

Le sens que le rêve a pour l'inconscient en «*deçà*» du travestissement.

-21 Freud, Sigmund, Introduction à la psychologie Ed, Payot1972 N°231 P140

Influencé par les études psychanalytiques. J. Lacan donne une première place à la dimension symbolique, en constatant que : « *l'inconscient est structuré comme ce langage dont le signifié ou le symbole est sous-jacent comme la partie immergée d'un iceberg* »²².

J. Lacan a montré que le passage du contenu latent au contenu manifeste qui s'effectue selon deux processus : Condensation et déplacement correspondent surtout à des procédés rhétoriques : respectivement métaphore et métonymie ; en rappelant qu'il y a une forte analogie entre l'activité onirique et la création artistique.

Contrairement à l'école Freudienne, l'art symbolique chez Hegel est la première époque de l'art ; au cours de laquelle la matérialité de l'œuvre excède le sens « *le symbole est équivoque pour lui* ».

Le symbole Hégélien n'a pas le caractère arbitraire de la corrélation entre sens et expression. Exemple : Le lion est le symbole du courage, le renard est le symbole de la ruse; des quantités qui peuvent exprimer le sens mais différemment. C'est pourquoi d'après, Hegel ; il y a une certaine équivocité dans la représentation symbolique.

Le symbole pour Piaget est défini comme : « *un signifiant impliquant un lien de ressemblance entre le signifiant et le signifié* »²³ il s'appuie sur F de Saussure dans sa terminologie, en insistant sur le développement intellectuel de l'enfant, Piaget accorde une grande importance à la notion du symbole ou la symbolique chez « *ce petit adulte* ». Car le symbole est porteur d'une énergie affective, au cours des productions artistiques enfantines.

-22 Ibid, Auzias, P153.

-23 Droz. Rahmy « Lire piaget » Ed, Mardaga liège 1989 P65

1- Historicité de l'iconicité :

La transformation de l'objet réel, en un signe iconique ou analogique Ex : le dessin, était depuis longtemps un acte particulièrement représentatif. Il avait aussi accompagné l'activité humaine, au cours de l'évolution historique. Par cette représentation visuelle, l'homme s'efforçait à communiquer et à transmettre un message naturel et lointain. On comprend, aussi que le procédé de dessiner a surtout dominé diverses activités artistiques. Peinture, sculpture, architecture, poésie ... etc.

L'artiste cherche à accorder l'idéal et le réel : deux sources spécifiques dans la vision humaine.

En outre, en s'adressant à une intelligence, le signe iconique produit non seulement un sentiment de plaisir mais il se donne aussi pour mission le pouvoir de faire agir ; donc ,il est signe en lui-même et effet à l' extérieur de lui – même .Il est communicatif véhiculant un sens perceptible .

Cependant, comme nous l'avons déjà dit qu'on ne pourrait comprendre les représentations visuelles, en l'occurrence, le dessin qu'en se référant au processus générique de son apparition.

Autrement dit, le saisir à sa naissance .Car, toute manifestation de l'esprit, sous sa forme artistique ou littéraire n'est autre chose qu'un legs culturel .Il se perpétue et se développer. En même temps, il se coule dans un contexte global. Ce dernier lui assure originalité et légitimité.

A ce propos, Etienne a pu affirmé qu' « *une œuvre ne doit pas se comprendre indépendamment de l'évolution historique ...* »¹

Soit, en forme géométrique, ou autre, le dessin. En tant que représentation iconique a pris de l'essor, il y'a des siècles, depuis l'angle droit tracé au sol d'un Homo sapiens, jusqu'à la ligne claire d'Hergé.

-1 Brunel, CI Pi chois, AM. Rousseau qu'est-ce que la littérature comparée ? Armand Colin 1983 P25

Aussi, le dessin narratif devrait parcourir, le temps pour atteindre sa véritable nature.

Par ailleurs, l'évolution communicative, inter -humaine est tributaire au progrès socioculturel.

Autrement dit, un rapport de cause à effet, s'il y a proqés, il y a changement, Or, le passage d'une forme iconique à une autre,est susceptible de subir des transformations qui puissent atteindre la substance significative du code. Comme, dans certains pictogrammes d'écriture chinoise. Celle-ci, vu le progrès, tend à s'acheminer vers la simplification voire, la compréhension globale.

Ainsi, nous pouvons dire que le passage de l'oral à l'écrit, ou de l'écrit au dessin ou l'inverse implique le principe d'un transcodage historique qui avait attirer l' attention de Genette au point de dire que le langage oral trouve son origine dans l'iconicité.

L'iconicité est-elle la ressemblance ou l'imitation du signifiant. Ex : dessin, peinture, son...etc. à son référent ou correspondant ?

C'est difficile, d'y répondre , puisque la notion même est complexe, des que l'on aperçoit qu'elle pourrait obéir à des règles spécifiques régissant son mode de signification.

Cependant, nous pouvons, tout de même réaliser que la notion d'iconicité se manifeste dans le signe esthétique : le dessin, la peinture. les pictogrammes : ces dessins de divers types, communicant des messages chargés de contenus de sens et qui parlent à la vue.

En ce sent, l'iconicité est comprise comme un moyen de communiquer un message, en premier lieu, tel est conçu directement le message, se transmet, en se présentant à la perception du destinataire. A ce dernier que se mesure la valeur reconnaissable de l'objet iconique.

1-1-Les avant- courriers :

Au début ,il y'a des images, partout ou règne l'homme comme disait I.J.Qelb « partout à travers le monde, l'homme a laissé les traces de ses facultés imaginatives, sous forme de dessins ; sur les rochers, qui vont des temps les plus anciens du paléolithique à l'époque moderne »² .

1-2-Dessin paléolithique :

D'après les paléontologues, cette période remonte aux premières manifestations de l'activité humaine préhistorique, des populations se concentraient dans les grottes, et semblaient s'être rapidement développées grâce à une industrie : l'éthique qui a été liée selon les paléontologues à une prodigieuse activation du cerveau (paleocortex). Ces hommes ont laissé un témoignage tangible, un dessin, sur les murs de Lascaux et du Tasseli, des impressions, des représentations artistiques. Des dessins étaient destinés à communiquer des message, des choses réelles, représentant une première connaissance imitative, voire, une première communication humaine, ces dessins sont appelés des «pétrogrammes».

1-3- Le dessin sumérien :

Sur les premières tablettes d'argile qui étaient les plus riches dessins historiques, le génie sumérien eut l'idée d'utiliser un procède des signes-dessins : premier système « *cureiforme* » pour communiquer avec les populations des contrées lointaines. Sur ces tablettes figuraient aussi l'épopée légendaire qui raconta les exploits du roi Gilgamesh qui vainquit le géant « *Houwawa* »³.

-2 Joly.M, Introduction à l'image, Nathan 1993 P17

-3 Larousse- L'Histoire du monde 1990 N°35

Ce récit est associé à l'une des sept merveilles du monde)

1-4 Le dessin égyptien :

Le hiéroglyphe est une image sacrée, première écriture égyptienne, celle-ci est partout sur les murs, sur les parois des sarcophages. D'abord, il est un idéogramme, c'est-à-dire, représentant un objet, il est utilisé pour sa valeur phonétique.

Ex : la bouche se disait « R » (O) le dessin d'une bouche est aussi le son. Mais le phonogramme représente aussi des consonnes.

Ex : le dessin d'un œil peut signifier «Œil » qui se dit « IR » mais aussi le verbe voir en lui ajoutant « IRi ».

D'après le grand bédéiste américain Scott McCloud « *les hiéroglyphes, à la première vue, correspondent parfaitement correspondre à la définition de la bande dessinée. C'est-à-dire : Images picturales et autre, fixées volontairement juxtaposées en séquences* »⁴.

Le mot « pictural » désigne d'après McCloud, au moins une ressemblance entre le sujet et le dessin.

Certains hiéroglyphes ne représentent que sons.

En réalité, le chercheur bédéiste S.McCloud disait : « *qu'il avait pendant des années cherché à trouver des dessins égyptiens organisés en séquences et qu'il allait abandonner, quand il avait découvert une scène peinte, il y avait des siècles dans le tombeau de Menna, les égyptiens lisaient des bandes dessinées mais en Zig Zag c'est-à-dire en allant vers le haut* ».⁵

Figuratif d'après les historiens ce récit, racontait l'histoire de la bataille de « Qadesh » qui était victoire de Ramsès II sur les Hittites..., sur le dessin ; nous voyons, Ramsès sur son char, fonçait seul à sa vue tous ses hommes reprenaient courage et les Hittites s'enfuirent.

-4 Scott McCloud « L'art invisible », Vertige graphique 2002 P12-13-14.

-5 Ibid P64

1-5-Bas reliefs :

Sur les colonnes de Trajane, la tradition du récit en images était aussi ancienne que les pyramides. Des gravures, des images et des textes, voire, un véritable support hétérogène, qui racontaient la vie des saints.

Emile Zola dans son livre *le rêve* avait bien décrit l'histoire en images des saints gravée sur les colonnes : «... *et dans les tympan, aux dessins du linteau, toute les légendes de la vierge, enfant fiancée se déroule, en bas relief , d'une foi naïve : ses cheveux qui s'allongèrent et la vêtirent, lorsque le gouverneur, dont elle refusait le fils, la chassa, les flammes du bâcher qui s'écartèrent de ses membres, brûlèrent les bourreaux ... Au sommet du tympan dans une gloire Agnès est enfin reçue au ciel, ou son fiancé Jésus l'épouse Toute petite et jeune en lui donnant le baiser éternel* »⁶

1-6- Tapisserie d Bayeux :

Au moyen age, l'apparition de la Tapisserie de Bayeux : une œuvre étrangement comparable à la B.D , véritable récit en images qui contenait plus de soixante dix mètres de long sur cinquante centimètres de large. T.QRØENSTEEN disait : « *elle retraçait la conquête de l'Angleterre par Quillaume le conquérant* »⁷

2- La B.D : Un Genre :

Enfin, l'apparition du genre B.D avec une forme nouvelle et moderne, le Suisse Töpffer inventait l'album, il avait pour but de baliser les perspectives théoriques et pratiques du genre .Comme disait TGroensteen : « *La bande dessinée plonge ses racines dans une préhistoire lointaine, mais son histoire commence vraiment au XIX[•] siècle avec les albums de Töpffer* »⁸

-6 Emile Zola, *le rêve* librairie Hachette 1936 P 25-28-31.

-7 T.QRØENSTEEN « la B.D » Ed, les essentielles Milan 1996 P 04-05

-8 Ibid, P4-5

La première histoire; BD raconte les mésaventures ridicules de MR. Jabot
D'après QRØENSTEEN le texte est écrit à la main, l'action découpée de
façon dynamique.

Töpffer définissait la B.D :

« *Les dessins, sans la texte n'auraient qu'une signification obscure ; le
texte sans les dessins ne signifierait rien. E tout ensemble forme en sorte
de roman d'autant plus originale qu'il ne ressemble pas mieux à un
roman qu'à autre chose* »⁹

En examinant, la définition du genre B.D Goethe avait affirmé (bien
sur en légitimant le genre) que : « *si Töpffer choisissait à l'avenir un
sujet, un peu moins frivole et devenant encore plus concis, il ferait des
choses qui dépasseraient l'imagination* »¹⁰.

2-1- Le dessin (représentation iconique) :

Acception générale : Signe analogique qui marque une correspondance
entre l'expression et le sens. (soit d'une manière concrète ou abstraite)

Le dessin pour. ECO : « *Tout procédé visuel qui reproduit les objets
concrets comme le dessin d'un animal pour communiquer l'objet ou le
concept correspondant* »¹¹

Cependant, pour parvenir à élever la sensibilité artistique à sa véritable
dimension spirituelle et substantielle, il faut, dans ce cas, que le génie de
l'artiste puisse réunir l'abstrait et le concret;

-9 Ibid, P4-5

-10 Histoire Mondiale de la B.D

-11 Eco.U sémiotique et philosophie du langage Quadriga PUF 1988 P20

En donnant une apparence au sens. Surtout si l'on admet que l'analyse sémiotique devrait reposer essentiellement sur l'effet symbolique pour déceler le sens à travers la relation entre symbolisant et symbolisé.

Il convient aussi, avant de préciser la valeur esthétique du dessin, de remonter à l'origine du mot qui s'écrivait « dessein » bien sûr d'après le dictionnaire Larousse encyclopédique. Or ce terme contient tout l'avenir que contient en germe une anticipation, celle-ci est à la fois décisive et provisoire, c'est-à-dire, c'est cette représentation de la forme, que les conteurs suivent, indépendamment de la couleur, en traçant la surface du papier, ou comme disait Töpffer écrivant dans son journal « *l'idée première, le croquis qui est en quelques sorte l'œuf ou l'embryon de l'idée...* ».

Avant tout, le dessin est un graphisme transmis par les extrémités d'un crayon de la main, que se contente de contours, et de contrastes pour reconstituer lumière et vie « *contours, contrastes et rapport de valeurs : voilà le secret du dessin. Il est conçu comme probité de l'art par ce qu'il est à la base de tous arts qui s'adressent à la vue. Le peintre comme les sculpteurs, font aussi acte de dessiner. Comme disait Donatello à ses élèves « je puis, vous enseigner l'art, en un seul mot : dessinez* »

Ainsi, le dessin domine réellement l'art, il est partout, en architecture, peinture, sculpture, poésie, même avec l'art poétique, le poète dessine.

la nature nous offre des images, en dessinant la nature, on reçoit des images comme dans un miroir, celles-ci sont déjà des objets seconds ou une nature seconde par rapport à la nature réelle qu'elle représentait par le truchement des lignes géométriques.

Platon a défini l'image « *j'appelle images ; d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux ou à la surface ces corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre* ». ¹²

Images ou dessins, ce sont des représentations visuelles se rattachant à la production d'un artiste. Il produit et reconnaît ses œuvres.

En psychologie, le dessin désigne toute production graphique ou peinte par la quelle s'exprime la personnalité du dessinateur.

Le signe visuel :

Il est à noter, d'une manière générale, que le signe visuel en l'occurrence, le dessin est plus efficace que le mot ; car il est direct et motivé voir "parfait". Puisque l'icône, en tant que signe figuratif renvoie directement à son référent ou à ce qu'il désigne. De ce fait, l'immédiateté de la perception iconique ne soulève aucun problème de l'ambiguïté et de l'interprétation du signe, bien que le mot constitue lui aussi une certaine image, un certain dessin, mais son rapport avec la réalité n'est pas réellement évident. Ainsi le recours, à l'icône représentant une connaissance ; de l'instant comme disait Hegel: « constitue un véritable besoin ou nécessité de percevoir la réalité par un support médiateur efficace et universel qui puisse être représentation réelle, celui-ci présente d'une façon synthétique un ensemble de relations que serait longues à décrire par le mots ».

En revanche, il est possible que certaines, icônes analytiques demandent un peu de réflexion pour les reconnaître. Toujours est-il que pour décrire, des relations multidimensionnelles, l'icône, l'image, le schéma, le graphique a un grand avantage.

-12 Joly. M, Introduction à l'image, Nathan 1993 P

Sur les mots ou le discours, l'image peut être reconnaissable sans convention préalable. Néanmoins l'absence totale de la convention iconique n'a pas été réellement prouvée, du moins, on se contente de cette caractéristique universelle, touchant certains langages artificiels : iconique ou gestuel, le cas, du langage des sourds muets; par rapport à l'apprentissage de symboles graphiques plus abstraits.

Avant tout, l'icône se rattache au principe de ressemblance ou d'analogie avec l'objet représenté. Il existe un rapport de conformité entre le représentant et le représenté.

3- La Nature de l'icône :

L'icône est identifiable parce qu'elle repose sur le principe de l'imitation (mimésis) comme disait P- vaillant :

*"l'icône imite certaines caractéristiques choisies de l'objet représenté d'une façon conçue pour être compréhensible par les gens d'un certains pays"*¹³

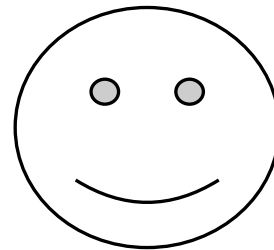
La reconnaissabilité naturelle de l'icône à visualiser, les traits pertinents qui constituent les modalités des objets réels, ceci, dépend nécessairement des conventions culturelles qui interviennent dans la transformation de l'objet réel, représenté, en son signe identique ou analogues.

Par ailleurs, la notion d'icône puise ses ressources de l'objet d'art Ex : la B.D en tant qu'un art narratif dont le "vocabulaire" constitue une grande variété d'icône régissant la narration figurative.

Sur ce point que le grand bédéiste américain Scott McCloud a pu donner des définitions spécifiques qui fonctionnent en harmonie avec le domaine dans lequel s'inscrit la B.D pour lui "Icône" répond à des besoins esthétiques propres à la bande dessinée.

-13 Vaillant, Sémiotique des langages d'icônes- Honoré champion Paris 1999 P14

Il disait : « *pour les besoins de ma démonstration, j'utiliserai le mot "icône" pour désigner n'importe quelle image utilisée, pour représenter une personne, un endroit, une chose ou une idée* »¹⁴



Ce n'est pas moi !

-14 Ibid, Mccloud, L'art invisible vertige graphique 2002 P27

3-1- Qu'est ce qu'une icône ?

Le mot icône signifie beaucoup de choses. Scott Mccloud s'est longtemps intéressé à la notion d'icône comme procédé identique au vocabulaire, en déterminant ses travaux, centres sur la B.D. Celle-ci est considérée comme un art ailleurs dans sa préface pour l'ouvrage de S.Mccloud, le dessinateur François Dominique petite faux écrivait « *l'homme qui a osé affirmer que la bande dessinée est un art, ne saurait être qu'un esprit libre !* ». Alors, par cet esprit libre de S-Mccloud nous comprenons que les icônes sont multiples, elles représentent, un niveau iconique variable, puisqu'il pourrait y avoir différentes icônes qui fonctionnent, suivant le degré de ressemblance, ceci en leur permettant de circuler, dans la vie pratique. Et de s'y installer, d'une manière ordonnée, en vue d'assurer la sociabilité de l'individu.

Celui-ci tend à être, en harmonie avec le monde qui l'entoure, monde où les icônes règnent.

Comme disait S-Mccloud « *nous autres humains, sommes tournés vers nous-même, nous nous voyons en toutes choses, et nous attribuons des personnalités et des sentiments ,a ce qui en est dépourvu, et nous faisons le monde à notre image* »¹⁵.

Sur ce point de vue et du moment qu'il y a une certaine diversité au niveau des icônes et les rapports interhumains.

Dans ce cas, nous pouvons procéder à un certain agencement des icônes :

-15 Ibid, PP28-29

3-2- Le degré d'analogie :

3-2-1- Icône - image :

C'est une image qui ressemble à son correspondant dans la vie pratique.

Ex : les dessins réalistes, les photographies.

3-2-2 Icône – symbole :

Image ; représentant par sa forme et son caractère, une association d'idées spontanées avec quelque chose (le représenté) ex : le symbole de la paix : une colombe.

- Icône abstraite : langue, science, signalétique dont les icônes sont figurations, portraits, idiogrammes

- Icônes humoristique : pour cette icône nous sommes contraints de se référer à la définition de Scott McCloud qui disait : « *Définir l'icône humoristique serait aussi long que de définir les B.D ,mais dans l'immédiat, je vais l'examiner comme une amplification par le biais d'une simplification* ».

- Icône onomatopéique : icône-imitation phonétique ex :(atchoum !).

-Types d'icônes : Peirce entame un classement : Icône ,Indice ,et symbole. Ces signes se rattachent à la nature du rapport établi entre la face perceptible du signe et la réalité.

Dans cette perspective, nous pouvons préciser que la définition la plus communément intéressante est celle qui a été suggérée par le logicien.

4-1- Icône

Peirce disait : « *je définis l'icône comme étant un signe qui est déterminé par son objet dynamique, en vertu e sa nature interne* »¹⁶

-16 Ducrot. O. Tudorov. Encyclopédique des sciences du langage. Bd. du seuil,1972. p26

Par là, nous comprenons que le principe d'analogie correspond à la classe des signes imitatifs. Le signifiant est en accord avec ce qu'il représente.

Il est cependant important de dire selon les théories que l'imitation à la ressemblance ne touche pas uniquement le visuel, on peut entendre l'enregistrement d'un son imité, ex : le galop d'un cheval.

Les icônes onomatopéiques, en analysant la théorie Perécienne.

M. Joly souligne que « *icône aussi n'importe quel signe imitatif : parfums synthétiques de certains jouets pour enfant , grain de skai imitant le cuir au toucher , goûts synthétiques certains aliments* »¹⁷.

On peut dire aussi actuellement, certaines sociétés industrielles ont pu faire du principe de l'imitation ou iconicité un domaine technologique grandiose Ex : Taiwan.

Par ailleurs, certains signes de l'idéogramme antique comme l'écriture chinoise et égyptienne, semblent être en relation analogique avec la réalité extérieure désignée. Ex : le signe chinois : désignant l'homme, le signe hiéroglyphe : désignant la mer.

Jusqu'à présent, pour indiquer un homme, les chinois utilisent des images simplifiées, stylisées en représentent généralement l'être humain par deux jambes, le caractère qui signifie la bouche est désigné par un carré etc.

Cependant, ces pictogrammes ne convenaient bien que pour symboliser un petit nombre de notions concrètes,

Au préalable, nous avons constaté que la relation minérale entre le signifiant ; c'est à dire la partie sensible du signe et la réalité ou la chose dénotée n'était pas seulement examinée par la sémiotique de Peirce

-17 Joly.M, Introduction à l'image, Nathan 1993 P17

Mais aussi, ce principe était longtemps légitimé par Aristote dans sa définition de l'art, l'occurrence ; on, ne conteste pas que l'art soit imitation

Celle-ci ne devait pas forcément se soumettre à l'exactitude mais pourrait aller au delà de la réalité naturelle.

Or, l'iconicité ne saurait être loin du principe de l'imitation, partant des éléments qui constituent la ressemblance par degré comme disait Todorov « *l'image est qu'elle imite le monde visible* »¹⁸.

En effet, l'icône est susceptible d'accumuler les différents traits de ressemblance pour qu'elle soit efficace avec la dénotation.

La dénotation était un élément stable, ex: chaise associée au concept siège à quatre pieds, l'iconicité ou l'imitation relève selon Hjelmslev de la sémiotique dénotative ou l'iconicité dans un dessin pourrait symboliser une idée générale, ex: le dessin d'un couscous symbolise aussi la « maghrébinité »

4-2-Motivation:

Dans une icône la relation entre le signifiant et le référent a un caractère motivé, autrement dit, il existe une correspondance entre le représentant et le représenté, ex le portrait est un signe motivé, en contestant l'arbitrarité du signe linguistique, E. Benveniste disait « c'est en fait entre le signe, (ensemble formé de signifiant et de signifié) et le référent (la chose) l'objet ou procès du monde extérieur de la réalité non-linguistique que le rapport est arbitraire »

Toutefois, R. Barthes disait « *...signe est motivé lorsque la relation entre son signifié et son signifiant est analogique* »¹⁹.

Buysens a proposé pour les signes motivés : sèmes intrinsèques. Signes immotivés : sèmes extrinsèques.

-18 Vaillant, Sémiotique des langages d'icônes- Honoré Champion Paris 1999 P20

-19 Ibid, R. Barthes, P 45

Analogique ou non-analogique:

Le signe iconique peircien ne s'arrête pas à ce triangle typologique icône indice, symbole, Peirce a fait intégrer dans cette classification une sous catégorie de l'icône. A priori, il considérait que l'icône correspond à la classe des signes dont le signifiant à une relation analogique avec ce qu'il représente, mais on peut aussi voir plusieurs sortes de ressemblance par degré donc des icônes de types variés

En principe, la notion de degré d'iconicité est attribuée à Charles Morris, le plus grand vulgarisateur de Peirce qui à proposé des définitions bien simples, dépourvues de la conception philosophique peircienne des icônes.

D'après lui : « *un signe iconique est tout signe qui est similaire par certains aspects à ce qu'il dénote, l'iconicité est, par conséquent une affaire de degré* »²⁰

Ceci dit, qu'au niveau de la notion d'iconicité ou imitation, le signe iconique, c'est à dire (icône chez Peirce est repartie en trois sous classes selon le degré de ressemblance entre le Représentamen et l'objet.

- Les images : ce sont des simples qualités autrement dit, entretiennent une relation d'analogie qualitative entre le signifiant et le référent : un dessin reconnaissant l'objet désigné

-20 Vaillant, Sémiotique des langage d'icônes- Honoré champion Paris 1999 P14

4-3- Diagramme:

Il représente une relation dyadique, une analogie relationnelle interne à l'objet ou anatomique comme le plan d'un moteur, L'organigramme d'une société.

4-4- Métaphore:

C'est une figure rhétorique, elle est conçue comme une icône qui fonctionnerait suivant un point qualitatif,.Peirce était le premier à dire que la rhétorique était générale et elle pouvait toucher tout les types de langage qu'ils soient verbaux ou non verbaux.

Par ailleurs, si l'on admet que le concept d'icône constitue le pivot central de la constitution structurelle de la B.D. Elle est conçue comme art. Il est cependant capital de mentionner les autres signes qui concernent le symbole et l'indice au point que ses trois niveaux de signe correspondent directement à la gradation peircienne : primarité, secondarité tertiaire qui se définissent à la façon suivante : icône indice, symbole.

Indice Peirce disait : *« je définis un indice comme étant un signe déterminé par son objet dynamique en vertu de la relation réelle qu'il entretient avec lui »*²¹

Ex: le cas des signes naturels comme la pâleur pour la fatigue, le nuage pour la pluie .

En fin le symbole : Peirce disait aussi : *«je définis un symbole comme étant un signe qui est déterminé par son objet dynamique dans le sens seulement dans lequel sera interprété»*²². Le symbole se réfère à quelque chose par la force d'une loi

Ex; le drapeau,la colombe.

-21 Dictionnaire encyclopédique des langages

-22 Ibid

5- Propriétés descriptives de la B.D

5-1- Spécificité de B.D

La B.D se caractérise essentiellement par son aspect immédiat qui se présente à nous comme réalité homogène d'un ensemble, d'un tout où peuvent s'unir plusieurs substances voire, message linguistique, iconique, plastique, onomatopéique...

Cette homogénéité lui accorde non seulement une place bien spécifique par rapport aux diverses pratiques artistiques, esthétiques et littérales qui se font constamment des emprunts mutuels, mais aussi, ce trait distinctif lui permet, en tant qu'objet esthétique complexe, de se révéler une activité, un mode d'expression autonome. Pour cela, nous pouvons préciser, la nature de la totalité cosmogonique cohabitant image-texte, en se référant aux propos de

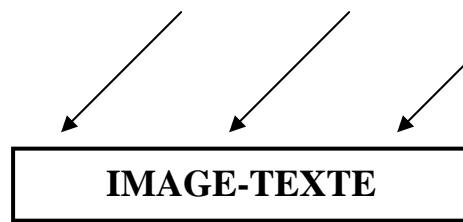
J.Marie Floch qui disait « *la bande dessinée mêle images et textes, en mettant ainsi en oeuvre plusieurs langages de manifestation, elle fait donc partie de ce que les sémioticiens appellent les sémiotiques syncrétiques* »²³.

Ainsi la B,D se donne comme tâche une activité syncrétique ;c'est à dire en quelques sorte, la structuration de l'espace est en corrélation nette avec la structuration verbale.

J-Marie Floch l'a bien constaté en faisant sa lecture de Tintin au Tibet que au sein du système qui constitué la B.D où l'existence d'une structure semi-symbolique corrélant la catégorie sacré et très profonde à la catégorie verticale et horizontalité. Ainsi la B.D en premier lieu met en évidence son caractère syncrétique.

-23 J-Marie Floch, Une lecture de Tintin au Tibet PUF 1997 P 05

Manifestation synchrétique : B.D (langue icône)



Ceci, requiert technicité et habilité des auteurs. Ils cherchent à atteindre la formation du réel où se noie le lecteur , un réel qui se réaffirme surtout pour consolider la faculté imaginative à travers laquelle, l'impact visuel ,s'opère pratiquement avec la participation du lecteur sinon, du regard,. Celui-ci redynamise réanime, crée mouvement et son...en suivant la logique des séquences, des cases du récit image. Ce dernier représente l'un paradoxe bien important entre image fixe et mouvement. En parlant du regard du lecteur qui suit la continuité des cases B.Peteers insiste sur ce qu'il appelle périchamp.

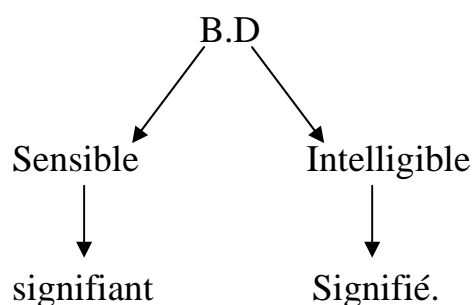
5-2- Périchamp

Un point spécifique de la B.D «crée par les autres cases de la page et même de la page double, cet espace, à la fois autre et voisin, influence inévitablement la perception de la case sur laquelle les yeux se fixent. Aucun regard ne peut appréhender une case comme une image solidaire d'une manière plus au moins manifeste, les autres vignettes sont toujours déjà là»²⁴

Entre autres, la spécificité ne pourrait être que cette littéarité qui tend conduire ; petit à petit le texte littéraire, en tant qu'objet organiquement matériel à une étude systématique et scientifique. De même, pour la B.D, un matériau, certes, mais il évoque, à la fois possibilité de voir, en lui deux choses fondamentalement opposées...Elles fonctionnent par parallélisme, entre le sensible et l'intelligible;

- 24 Ibid, P190

formant une totalité cohérente



D'une part le sensible recouvrant la B.D, passe avant tout par les divers traitements propres à l'image. Elle est un art séquentiel, mode l'expression, média, en tout cas, fait appel à un agencement logique des vignettes , ou cases, leur distribution dans l'espace global de la page et les relations qu'elles tissent entre elles, déterminent le sens ou le contenu . Entre autres , c'est ce qui permet, de donner à la B.D sa valeur et surtout l'essentiel de son identité. D'autre part, l'intelligibilité se dissimule entre les lignes, les ellipses, le cadrage, entre analogie et symbolique, elle est là, furtivement se manifestant comme visible et invisible, c'est cette technicité créative, qui raconte ce qu'elle dessine, ce qu'elle écrit selon l'expression de HUGO PRATT «*Mon dessin cherche à être une écriture ;je dessine mon écriture et j'écris mes dessins !* »²⁵.

Gouvernée par le principe d'analogie , de réalité immédiate, de rapprocher concept et image , signifiant et signifie , dans l'illusion de retrouver un monde réel ,vivant, dynamique , la BD ne se contente pas de reconstituer la forme ou les formes du réel, elle déploie aussi le papier des nouvelles formes entre, transformation et déformation dans le plan nul de la page imprimée, ce multcadre fait habituellement de cadres juxtaposés qui appellent la géométrie. En d'autres termes ,la bande dessinée s'inscrit dans un cadre cosmologique, invasion totale de l'espace.

-25 Didier Quella Cuyot « La B.D » Hachette Livre 1996 P 49

5-3- Aspect cosmologique (cosmogonique)

Dimension spatio –temporelle, depuis les cavernes, l’homme tend à déterminer approximativement la dimension espace-temps, (spatio-temporelle) cherche à répartir l’espace environnemental et à calculer le mouvement de ses activités, croyant mesurer le temps, en mouvement. En effet des cadres sur les murs, encadrement des dessins, représentations cartographiques qui unissant des distances pour figurer un territoire spatialisé symboliquement zone centrale, axes, directions, itinéraires de voyages... etc.

L’espace tracé sur une feuille par divers codes iconiques (lieu, personnages, végétations, architecture ...) se lit comme un texte, la répartition de l’espace se conçoit en tant qu’objet iconique à travers les données socioculturelles et tout ce qui est lié à l’imaginaire de chaque groupe social ou individu. Cette vision cosmogonique qui s’enracine dans la pensée humaine et qui est symbolisée par le mouvement localisant la notion du temps pour décrire le monde. Elle est en effet un vecteur vital pour la maîtrise de la structure iconique concernant le récit imagé , ce dernier témoigne aussi d’un besoin impérieux de domestiquer le temps et espace mouvant et sphère (univers de la planche), par la B.D nous remarquerons, bien que le bédéiste attribue à chaque chose ou à chaque événement , sa place dans la structure qui (cadre) rend compte de sa forme , de sa nature, des dimensions , de sa fonction enfin de son sens (significations) .Au même titre que la B.D le récit mythique , ou le mythe ancien construisait, un ordre logique spatiotemporel (cosmos) comme la pensée des Bororo d’Amérique , l’homme essaye toujours de réduire, ses espaces, expansions .Il rend vivant son temps et espace même si (sur un carton ou une feuille le cas de la B.D). Il humanise ses perspectives spatiotemporelles , il donne une image du monde dont il explique et dessine par des représentations, des récits l’ordre et façon d’exister,

comme disait Jean- Claude FOZZA : « Représenter l'espace réel ou imaginé comme réalité , c'est le penser, c'est surtout se situer dedans, dans les figures à échelle réduite »²⁶ L'espace , le monde en miniature , représentés, à travers un code perspectif; c'est une activité qui suppose une pratique humaine visant à sédentariser ,à socialiser l'espace à travers la présentation réduite. (Dessin) Elle symbolise une hiérarchisation humaine dans l'ensemble du cosmos ou de l'espace, représenter l'espace réel du monde par un dessin de B,D est surtout tributaire au changements à la fois culturel , social et scientifique, en s'inspirant des logiques modernes qui se construisent sur des axiomes mutables . Ces derniers pourraient servir de base pour créer des illusions évolutionnistes conjointement avec la science fiction. Une vision polymorphe qui pourrait aller jusqu'au brouillage, voire , ce que Franquin appelle résolument , dans une page de garde ; présenter des idées noires, sous un bricolage sémiotique ,cette localisation spatio-temporelle de la B.D use généralement dans le dessin dynamique, se manifeste par la mutation des traits immobiles qui jaillissent en succession (multicadre B.D) pour contracter la durée. Pour Pratt: « *mouvement et stagnation (spécifique B.D) ne sont pas réellement incompatibles* »²⁷

5-4- Mouvement et espace : Si Aristote pense le temps avec le mouvement, qui a un point de départ et un point d'arrivée : la narration, ou le récit imagé aura donc un point de départ et un point calculé par icônes, des séquences permettent de penser, ce mouvement, bien sur , il est assimilé à l'espace, au cadrage, à la succession que le regard localise dans les actions, rôles, fonctions, des juxtapositions bien mesurées géométriquement.

²⁶ FoZZa, Garat et parfait « petite Fabrique de l'image » Magnard 2003 p134

²⁷ T Groensteen « B.D, recit et Modernité » colloque de cerisy futur, polis 1988p10.

-Mouvement pythagoricien :

Le premier à avoir pensé le mouvement (scientifiquement) était Pythagore contrairement à Parménide qui voyait que « l'être se définit par sa fixité » selon la pensée pythagoricienne « tout coule » tout change , comme l'eau du torrent , une vision depuis longtemps , cherche à segmenter, le temps par des unités distinctives ayant un sens. Et , de ce fait , procéder à un certain mobilisme indéterminé.

Cependant, Tenon attribue l'échec de la notion de formuler l'équation d'un mouvement à cette vision mobiliste du changement propre à Pythagore en donnant l'exemple de la tortue. « *Achille ne rattrapera jamais le temps (la tortue avant lui : le temps qu'il arrive la où la tortue se trouvait à l'instant d'avant, la tortue aura un peu avancé, même si c'est très peu et le temps qu'il arrive à ce second point, la tortue aura toujours un peu avancé, même si encore moins, et ainsi de suite à l'infini)* »²⁸

De nos jours , il n'est pas question de penser un temps infini ou un mouvement impensable , mais de savoir gérer les mouvements qui sont réels à partir des expériences, habitudes, cultures, coutumes...etc qui ponctuent et organisent tout selon une logique bien structurée.

C'est enfin , Einstein qui avait mis en évidence la notion du temps-mouvement d'après lui , «il est une forme de relation et non comme le croyait les autres », dan cette perspective , nous constatons d'une façon générale que le mouvement des choses sensibles , de la présence du temps n'est qu'une chose proprement humaine, humaniser le monde en lui attribuant une qualité subjective qui est en nous avant toute expérience

-28 Ibid, F cavallier,p88

Ainsi Kant disait *«que le temps est une forme à priori de la sensibilité. Il n'est autre que la forme du sens interne, c'est à dire de l'intuition de nous-même et de notre état intérieur »*

Je dirai, bien notre état psychophysique est, spontanément bien structuré pour accorder une vision réelle du monde.

Notre spécificité personnelle de voir ou de concevoir les choses ne cesse de nous conduire pour mieux comprendre à des conceptions plutôt philosophique (c'est une manie) toujours est-il que l'illusion du mouvement ou d'un certain mobilisme spatial qui couvre le récit graphique immobile de la B.D est bien géré par les spécialistes de cet art .Et il représente réellement à la fois identité et spécificité .Il ne pourrait avoir du sens , et ne fonctionne qu'avec la participation de l'autre ,c'est à dire du lecteur passionné d'effets graphiques . Car la B.D ne peut utiliser ni son , ni musique , ni mouvement , pour combler cette lacune , il est donc nécessaire que le lecteur participe à la mise en scène , delà il devient un acteur autonome,. C'est ici, que se révèle l'objectif final de l'apprentissage d'une langue à travers les outils narratifs ,...qui sont les images séquentielles. En réalité, le lecteur s'implique dans la narration, il devient familier avec le rite et l'action, il apporte sa propre contribution aux différents dialogues.

La dynamique de l'histoire permet alors au narrateur d'employer aisément des passages mots : dans certaines séquences la plupart des dialogues requièrent la participation du lecteur, pour accélérer la narration,.c'est au lecteur d'imaginer les dialogues manquants.

5-5- Empathie et contrat:

Ressentir la joie, la douleur, le mouvement, les gestes, les paroles, s'identifier à quelqu'un, tout cela donne la possibilité au narrateur de signer ou de souscrire un contrat avec le lecteur .

Cette qualité est l'un des mécanismes le plus important à utiliser dans la narration graphique. A ce titre, l'exemple est concret pour le cinéma, lorsque public pleure, ou accorde foi à un évènement fictif comme disait W.Eisner «contrat émotionnel !».

De même, les scientifiques soutiennent que l'empathie est le résultat de notre capacité à évoquer d'une manière innée ou mentalement un évènement, un talent à comprendre les histoires. Il a pertinence des études scientifiques affirment que depuis la petite enfance, les hommes apprennent à regarder et à interpréter les images, les signes sociaux non-verbaux et à partir de ces signes, ils ressentent des sentiments. Cette capacité innée de lire les intentions implique le système neuro-visuel qui a multiplié ses connections avec les récepteurs émotionnels du cerveau tout au long de son évolution. C'est donc très important pour le dessinateur de comprendre que tous les muscles sont commandés par le cerveau.

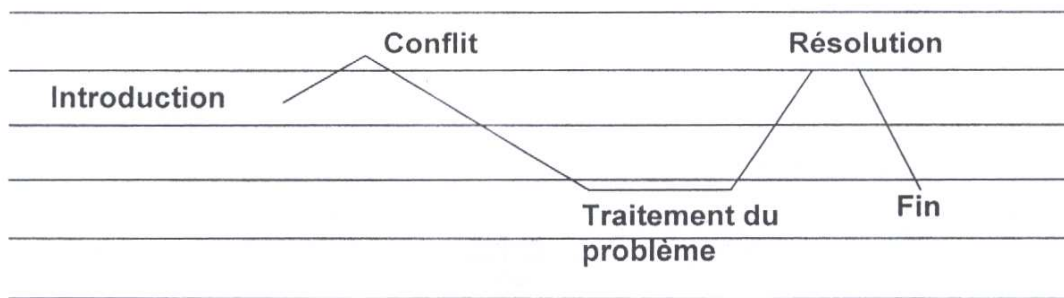
Ainsi, dans la B.D la participation du lecteur est très importante , il doit saisir les éléments sous-entendus : temps, espace, déplacement, son et émotions, une participation dynamique.

A cet effet, le lecteur ne doit pas seulement compter sur ses réactions viscérales, il lui faut aussi utiliser son expérience vécue et ses facultés de raisonnement.

5-6- Narration iconique :

Raconter une histoire par les outils iconiques ou linguistiques requiert toujours une certaine habilité à dramatiser ou à communiquer, à mettre en scène des fictions , c'est une habitude ancrée dans les groupes humains, et

toute histoire ,bien entendu suppose une structure logique . Quel que soit le média : texte , film , bande dessinée , l'armature est la même . L'histoire est composée d'un début, d'une fin, et d'une suite d'évènement. Formant un tout logique : on peut schématiser l'architecture narrative



Cependant, la logique du récit B.D repose spécifiquement sur, la narration synchrétique mêlant (icône - langue).

Elle peut emprunter de nombreux chemins entre le début et la fin, mais la téléologie est statique, nous aide à ne pas perdre le fil de l'histoire. Du moment qu'elle est une suite d'événements ; bien arrangés pour mettre en oeuvre l'intrigue. Cependant la narration par les images est plus facile, en reconnaissant, les outils narratifs, qui rappellent des expériences communes, évoquent la réalité.

-Qu'est un stéréotype ?

Dans l'art séquentiel, le dessin reflète la réalité comme dans un miroir, sa compréhension rapide dépend de la mémoire et du vécu du lecteur..

L'utilisation des stéréotypes accélère l'entrée dans les Evénements.

-Le dialogue:

Dans l'art séquentiel, le lecteur devient acteur, on sait bien que la B.D ne peut utiliser ni son, ni musique ni mouvement, pour combler le vide, le lecteur doit participer à la mise en scène, il est important pour la

narration, le lecteur participe à la séquence en imaginant un dialogue, le dialogue et l'image, un aspect principal de la narration.

On n'entend pas le son, dans la B.D, le dialogue se trouve dans les bulles agit comme une histoire qui se récite mentalement, le lettrage et les sons nous permettent de comprendre l'histoire .

Les icônes pour Will Einsner sont comme les stéréotypes.

6- mécanisme technique de la B.D

6-1 Dynamisme

La B.D cherche à créer un certain dynamique à travers des images planes conduisant les réseaux de sens, parcourant les avenues de sens, au point de parvenir habituellement à saisir ce qui est réellement furtif, en raison de cela, fait face à de nombreux paradoxe et probablement, grâce à ses contradiction qu'elle puisse s'épanouir et se continuer : Elle espère donner vie et mouvement à des dessins inanimés, suggéré le sens, exprimer la durée par une narration faite d'instantanés. Agencer les cases, orienté le regard, décrire le sens et de quelle façon le décrit t -'on? Les auteurs de la B.D tentent de créer des pistes bien balisées pour aider le lecteur à lire et à comprendre le sens. Cependant ; celui-ci, peut , à lui – seul établir un parcours, loin de se limiter , il est libre de s'arrêter , de profiter d'une ambiance , d'apprécier un effet ; il suit ou s'égare , ralentit ou accélère sa découverte.

6-2 Mise en séquence

La B.D consiste en une suite d'images dont chacune témoigne d'un moment du récit important, dans des cases ou vignettes, les images s'enchaînent entre-elles pour former des séquences. Le mot séquence semble être le point de départ de la formule d'un des grands maîtres de la B.D Will Einsner qui avait recours à l'expression séquence pour définir la B.D en tant qu'un art de séquence .

Influence par cette formule ; S.Mecloued a voulu élargir la formule pour évoquer le mouvement qui anime le dessin ou l'image fixe. Ce procédé technique consiste en ce que représente les cases et les cadres dont la succession des images constitue la séquence.

Cependant ,ce qui fait réellement la forme de la B.D C'est cet agencement ,des imager fixes qui se présente au lecteur dans la juxtaposition, en vue d'assurer l'animation du récit. C'est pourquoi S.Mccloud, en étudiant la B.D voulait mettre en évidence avant tout, la forme ou le récipient qui peut contenir des idées et des images.

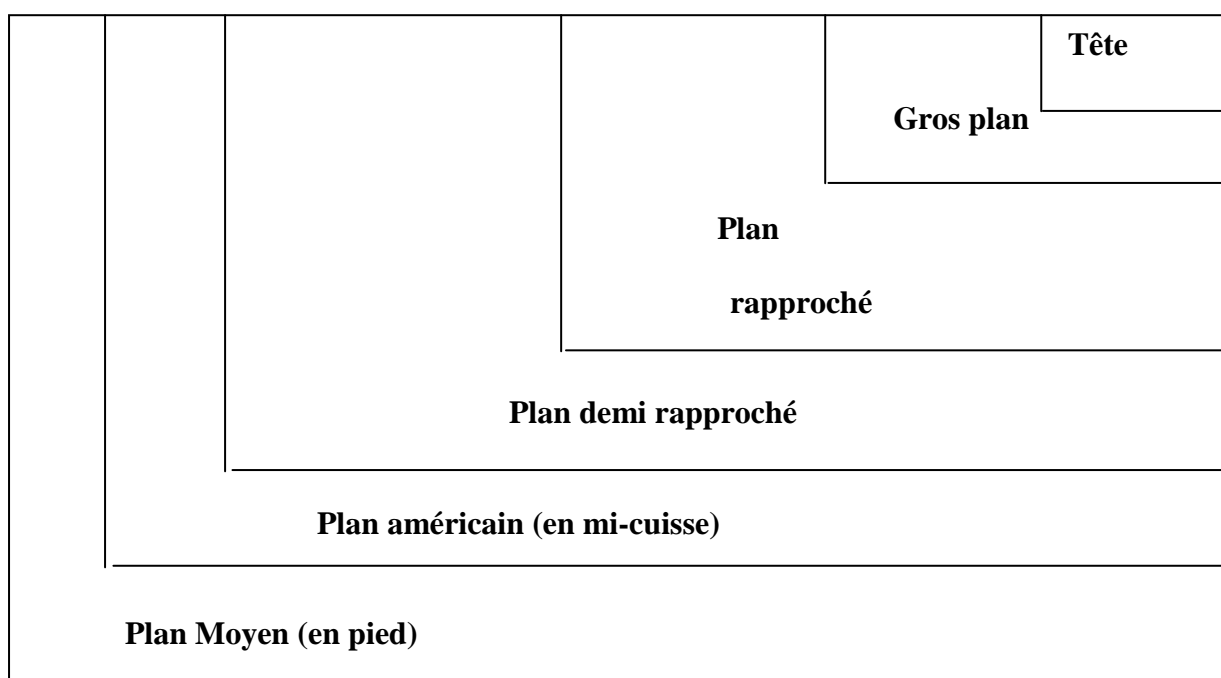
Ceci dit, les dessins sont organisé dans l'espace (vignette, cadres...) suivant un ordre de juxtaposition, en séquence des dessins fixes qui pourrait donner l'effet du récit ou la séquence narrative.

-Montage :

Il concerne les différents procédés techniques, qui permettent d'assurer la liaison entre les vignettes , pour provoquer la narration.

- l'échelle des plans :

| Les plans | Fonction |
|------------------|--|
| Plan d'ensemble | Il montre un décor vaste, un espace important, il décrit, informe, situe l'action ou l'atmosphère |
| Plan moyen | Il réduit le champ, il montre les personnages de la tête aux pieds, il attire l'attention en distinguant un personnage de ce qui l'entoure |
| Plan américain | Il réduit encore davantage le champ, il accorde une importance croissante au personnage. |
| Plan rapproché | Il resserre encore le champ : il coupe le personnage à la poitrine il montre les réactions émotionnelles d'un personnage. |
| Gros plan | Il isole un objet un visage, il est dramatique, il cherche à émouvoir |



Explication : le plan moyen (en pied) et le plan américain (mi-cuisse) sont narratifs, ils focalisent l'attention sur les actions des personnages.

Plan rapproché coupe le personnage de la taille.

Aussi, on peut remarquer qu'à l'intérieure de la case ou de l'image encadrée, se trouve des détails qui peuvent être animé suivants les successions des plans :

Premier plan, les détails rapprochés de la case.

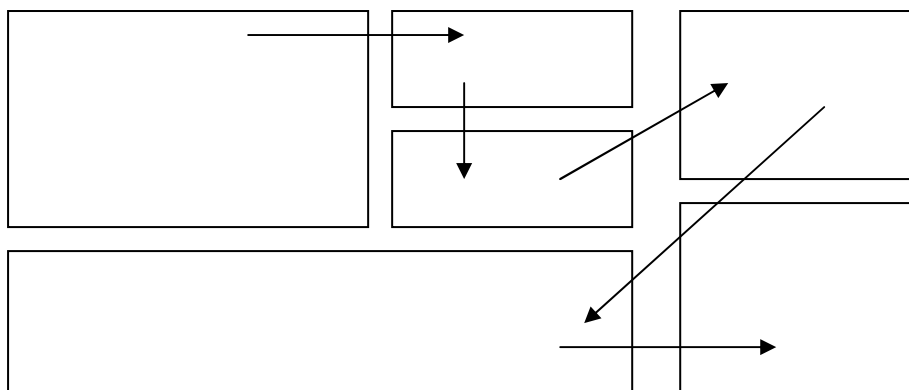
Deuxième plan les détails intermédiaires.

Troisième ou arrière-plan : les détails les plus éloignés

| | | |
|----------------------|---------------------|--------------|
| 1 ^{er} plan | 2 ^e plan | Arrière plan |
|----------------------|---------------------|--------------|

En effet, le récit se déroule en continu grâce:

- Aux changement des plans
- Aux changement d'angle de prise de vue
- Changement d'images de taille différente:



D'après WILL EINSER « le format a une grande influence sur la narration » Car, il représente un code communément accepté sur lequel repose le récit graphique.

- Le mouvement du regard :

Points de vue : A l'intérieur d'une case, toutes les possibilités de points de vue sont envisageables, du très gros plan, au panoramique, en passant par les jeux de plongée contre plongée ou champ- contre champs.

Les impressions que nous donnent les images dépendent bien sûr de la technique propre au dessinateur, on peut voir de haut d'un bâtiment la rue en plongée, ou en contre – plongée ou de face en vue horizontale. La distance des images est maîtrisée par le regard.

Sur une surface plane d'un cadre plusieurs procédés peuvent être aussi employés.

Points de fuite : des lignes qui traversent la case et paraissent se rejoindre (le regard tombe dans l'illusion de la profondeur) en un même point : le point de fuite.

Vue frontale : le lecteur pourrait avoir l'impression, d'occuper la place de celui qui a fait la scène ou l'image.

-le champ, le hors champ du cadrage :

Le cadre ou cadrage ne définit pas réellement la bande dessinée, le cadre peut voler en éclat, on peut voir un hors cadre pour désigner ce que l'auteur n'a pas tenu à montrer, l'essentiel dans la B.D étant d'ailleurs quelquefois dans ce qui justement n'est pas montré.

6-3- Ellipse :

- Les espaces inter- cases:

Les blancs qui séparent les images espaces inter iconiques, ajoutent du temps au temps, le rôle de ces ellipses est fondamental dans la narration.

-les ellipses :

la B.D pour S.Mecloud est un "art d'ellipse". Dans ce cas, l'ellipse est fondamentale pour le récit graphique, c'est presque la logique de la B.D qui stimule la progression des actions, le temps et le mouvement sur une surface fixe plane.

L'ellipse est appelée aussi en anglais le <<caniveaux>> l'espace entre les cadres implique ce mystère abstrait qui est au centre de la B.D, Car entre deux images différentes, l'imagination humaine se saisit, en les transformant, en une suite cohérente d'événement .Puisque a travers l'expérience, on comprend que quelque chose doit se passer.

A cet égard, S.Mccloud parle du « sens de l'ellipse », au point que l'espace et le temps sont divisés par le cadres sous forme d'un rythme dont les instants ne sont pas, tout à fait ,enchaînée mais notre sens intuitif nous permet de relier (ou faire le travail qui reste) les cases ou les moments rapide de construire une réalité globale et continue.

Ex : voir annexes ;

Avec les ellipse, le dessinateur provoque l'imagination du lecteur, le fait participer d'une façon dynamique, tout ce qu'il dessine sur le papier est fait d'une manière volontaire, reçoit aussi l'appui d'un participant silencieux. C'est cette stratégie fondamentale qui sert à favoriser l'autonomie du participant ;en vue d'émouvoir, ces capacités inventives celui –ci doit posséder l'art d'être lecteur de B.D

Au moment où le film ne fait appel à l'imagination que dans des situations particulières, la B.D Le fait beaucoup plus souvent.

-Les différents types d'enchaînement :

- De moment à moment :

Entre deux cases, l'ellipse n'est pas réellement puissante, elle peut toucher quelques simples catégories, ne fait pas beaucoup appel à l'intervention passive du lecteur, seulement, c'est un type d'enchaînement qui oriente:

-D'action à action :

Entre ces deux cases, on peut remarquer un déroulement rapide, un personnage au cours d'une action en train de se dérouler.

Voir annexes

-De sujet à sujet :

Entre deux cases, on peut remarquer, un changement de focalisation à l'intérieur d'un même thème, ce procédé technique nécessite qu'on établisse des rapports entre les cases pour comprendre le sens, (de quoi s'agit-il)

-De scène à scène :

Entre les deux cases, on peut voir des contenus totalement différents et très éloignée dans le temps et dans l'espace. Ceci implique l'élaboration d'un raisonnement déductif pour comprendre l'enchaînement :

-Les idéogrammes :

La B.D, ou comme le nomme certain sémioticien récit verbo-iconique met au point certains procédés susceptibles de reproduire le son, de représenter le mouvement et traduire les sentiments,.Des moyens techniques spécifiques qui contribuent bien à la définir .Cependant certains auteurs s'en passent volontiers .

Et plus la B.D est réaliste, plus les auteurs introduisant dans leurs dessins, ce qui n'est pas la réalité ,les humoristes, eux s'en donnent à cœur.

-Les codes de suppléance :

La B.D est par nature muette immobile (l'image fixe) et sans durée, on ne peut rien chromatiser. De fait, les auteurs des moyens créatifs pour nous faire croire le contraire donnent du son, dynamisant le mouvement et suggérant le temps, d'autre préfèrent jouer de la gestuelle et du découpage pour donner vie à ce qui ne l'est pas (à leur récit).

-Des codes préétablis :

Tous les arts ont crée leurs propres règles et leur propres codes. La B.D réutilise certains d'entre eux concernant notamment la composition et la couleur (art pictural) les plans et le cadrages (art photographique).

La B.D est un art qui compose avec un code idéographique ce qui en fait ;un art inventif et original.

-Idéogramme et contexte :

Le sens et la valeur d'un indice graphique sont d'abord affaire de contexte de localisation dans l'espace de la case. Cette souplesse de code constitue à la fois sa richesse et son caractère facultatif. Tout comme il dépend de l'imagination des auteurs.

Les idéogrammes empruntent à la langue ; certaines métaphores qu'ils transposent sous forme dessinée.

Ainsi une idée lumineuse sera représentée sous la forme d'une ampoule allumée; de petites cloches désigneront quelqu'un de « sonné » un visage vert exprimera la crainte d'un personnage « vert de peau » « voir 36 chandelles », les artistes avant les sémiologues décorent leurs moyens d'expression, en cherchant à créer un univers dynamique de l'émotion. Les auteurs de la B.D utilisant des procédés gestuels, mimiques, caricaturaux (cheveux qui se dressent) (gouttelettes, traits, en arc-en-ciel...) ainsi , on trouve des pictogrammes, peut ambigus (tête de mort- armes) les signes de ponctuation aussi expriment une gamme de sentiment, grosseur, lettrage...

-Les sons :

Paroles et bruit : la B.D est constituée d'une double bande-son, celle des paroles des personnages voire du narrateur , et celle des bruits traduits par les onomatopées, celles-ci ne sont qu'une représentation sélective de la réalité. L'auteur n'utilisant le bruitage qu'en fonction de besoin détermine l'une insérée dans des bulles alors que l'autre se mêle au dessin lettrage et onomatopée : l'onomatopée est entendue le lettrage dessinée signifie autre chose qu'elle – même – lettrage analogique permet aux lettres onomatopées de subir nombre d'effets significatifs : tremblement , fissure , ondulation , fragmentation , explosion.

Utilisation du son : l'auteur des B.D ne se limite pas à répéter les onomatopées consacrées comme style « Ulan », « Paf », « Pan » on

« cocorico » il retranscrit les bruits, il apporte d'autres informations franquin disait:

*« Lorsqu' ' on doit mettre un bruit sur papier, on l'imite soit même, puis on l'écrit de différentes façon pour s'en approcher au mieux,– c'est un véritable travail de précision, très complexe à mettre au point soigneusement, il y 'a mille façons d'imiter un bruit, moi, je suis un lettreur rigolotes, je ne pourrais pas dessiner des lettres sérieuse ».*³⁰

Le mot image : le bruit écrit et dessiné permet de signifier l'ampleur d'un phénomène, sa direction, son évaluation, sa durée, selon la dispositions que prend me mot dans la case. Un quadruple traitement << suffit>> : le traitement analogique (apparence des phénomènes réels) le traitement chromatiques (couleur) et le traitement plastique (place de l'onomatopée dans la composition de la cause liée à l'effet dynamique a l'origine du bruit .)

-30,Ibid T Groensteen p 40

6-4 LE TEMPS DANS LES CASES :

Illusion de temps : la cause ou vignette dans la B.D nous indique que nous sommes devant le temps, devant une répartition de temps et de l'espace les événement envahissant la case nous montre l'ampleur de ce temps localise, depuis son apparition la B.D soulève le problème du mouvement dans un dessin qui ne bouge pas. EX : La ligne droite : « bouge »

6-5 Pictogramme :

Le besoin de communiquer au-delà des frontières de son pays natal a conduit les communications à fonder l'information sur des codes des signes universels qui semblât être libérées des contraintes du verbal ,voire de la norme culturelle, il s'agit dans ce cas, de créer des signifiants dont le sens est transparent, visible.

La réflexion sur un code sémiotique universel se rattache spécialement à la création de pictogrammes qui vise l'universalisme, les formes du langage pictogramme deviennent des réalités cristallisant les idées et les concepts. C'est surtout, s'approcher de l'essence, de la substance des choses, mieux qu'on ne le ferait par une langue particulière.

L'universalisme des signes de communication était depuis longtemps examiné par Platon dont le cratylisme faisait son idéal, Les hiéroglyphes étaient aussi une écriture universelle qui avait perdu clé énigmatique de leur signification globale depuis longtemps.

De nos jours, le retour aux concepts des civilisations antiques devient utile. De fait qu'un érudit du siècle voulut ainsi voir dans les hiéroglyphes une écriture parfaite.

Le grand Leibniz rêva, il y a trois cents ans que quelqu'un inventerait un jour, un symbolisme universel,

par les mathématiques comme disait Vaillant « *les pictogrammes sont destinés à être reconnus sur des supports de divers matériaux, forme et taille* »³¹

A cet égard, le dessin pictogrammes se réclame direct et intuitif.

Le B.D est un champ fertile de l'exploitation des différents pictogrammes ; il est aussi évident de noter que ces pictogrammes ont fait leur apparition dans deux catégories bien distinctes : Le tourisme ou les déplacement en général sur les panneaux affichés . . . etc.

6-7- Couleur

Dans toute l'histoire de l'art, la couleur a toujours été une préoccupation majeure. Certains artistes ont passés leur vie à l'étudier,

Aujourd'hui la B.D obéit aux exigences commerciales et à la technologie, elle est influencée par les questions de commerce de sorte que la couleur est liée ou développement technologie. Les pionniers de la technologie qui a donné un coup d'essor à la couleur c'était bien James Maxwe11.

Il a démontré l'additivité des couleurs, c'est-à-dire, trois couleurs Rouge, Bleu et Vert ; projetées sur un écran de combinaisons peuvent reproduire n'importe quelle couleur du spectre solaire.

L'évolution de la B.D en couleur provoque dans le monde de la presse, l'effet d'une bombe atomique comme disait Scott. Mecccloud,

Dans la B.D les couleurs sont utilisées pour créer des chocs.

A travers notre lecture de certaines planches : Ex

«*Tintin aux pays des soviets* ».³¹ Premier album qui se constitue de cent quarante planches, traitant des aventures de Tintin dans le pays des bolcheviques. La première case à gauche, est une présentation du journal le petit vingtième...elle cherche toujours à s'ouvrir sur les autres cultures ;,pour satisfaire ses lecteurs.

-31 Ibid Vaillant,p40

Cette première planche se présente à nous sous forme de cases carrées juxtaposées deux à deux, dont l'écriture et le dessin est très clair, d'après Hergé le contenu de ses cases est authentique.

Dans la deuxième case le voyage de Tintin accompagné de son chien Milou, la couleurs noir et blanche traçait une certaine clarté le patron qui fumait lentement, souhaitait Bon voyage à Tintin, qui, était heureux de faire ,ces adieux à ces messieurs. La troisième case, un mouvement dans l'espace de la B.D se marque par le départ du train, Tintin est déjà photographié le premier Tintin—Hergé était id' une physionomie étrange: Un simple rond, un petit nez, deux points pour les yeux Hergé lui ajoutait une petite Houppette, Milou parlait déjà des puces aux pays des soviets, implique une condition de vie lamentable», Milou disait qu'il y avait des rats aussi dans la dernière case, on remarque un bruit, onomatopéique du train (Pron. . .PRON !!!).

La deuxième planche, c'était la rencontre avec un russe bolchevique qui a été étrangement décrit, il était comparable à un homme des cavernes. Ce qui nous intéresse ici, c'est le style propre d'Hergé, il est connu de son dessin réaliste ,grâce à sa ligne claire, un style graphique claire, refusant les ombres, trait linéaire, tout volume risque d'altérer la lisibilité du dessin, la ligne claire est le propre d'Hergé.

La bande dessinée algérienne s'est beaucoup inspirée de la ligne claire d'Hérge avec Melouah, Slim... la B D a pu atteindre l'apogée de son activité. Cependant, L'icône algérienne est caractérisée par un humour déformant les caractères des dirigeants du parti unique tel l'exemple de Moustache et les Belgacem.

-32 H ergé, « les aventures de Tintin, », Gasterman ,1999 p 1,2,3,4,....

Chapitre 1V: Structure didactique : La B.D

Le moyen terme selon l'expression de M.J Guénot auquel, on a eu recours pour apprendre une langue étrangère, c'est bien, le récit en images fixes. Ce dernier est considéré, en premier lieu, comme une structure didactique véhiculant un savoir dont l'acquisition réclame un investissement personnel du sujet élève. Cependant, il revient à l'enseignant de faire la dévolution du savoir. Comme disait Chevillard « *le rôle du didacticien est de transformer les savoirs dans le cadre de la transposition didactique* »¹

En vue, de faciliter l'apprentissage, il est important de mettre en évidence certaines notions

1- Didactique et Didactologie:

En se référant à la définition de Pierre Martinez² qui affirmait « *qu'on désignera plus commodément par le mot didactique à la fois l'aspect théorique et pratique,* » actuellement, le terme de didactique est au coeur des débats scientifiques et littéraires qui veulent mettre au point, le fondement exact de la discipline.

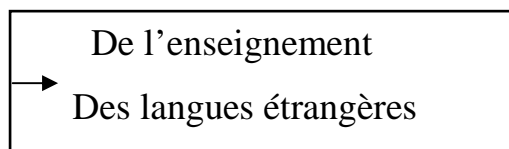
A cet égard, il est d'abord, important de distinguer la didactique de la didactologie et de la méthodologie, celles-ci peuvent aussi s'unir pour former une discipline à part entière pour Gallisson, elle serait didactologie/didactique. C'est-à-dire, méthodologie théorique et praxéologie des langues étrangères.

Dans ce sens, la didactique est constituée comme la corrélation active de plusieurs actes d'interventions théoriques et pratiques, faisant recours à d'autres disciplines des sciences humaines et sociales.

-1 J-L Chabanne --- les difficultés scolaires d'apprentissage Nathan vUEF, 2003 P 36

-2 Pierre Martinez, la didactique des langues étrangères PUF presse universitaire 1996 P 6

Ainsi la didactique pourrait consister en elle-même, un ensemble de réflexions et de réalisations qui puisent ces comptes dans divers domaines de la connaissance. En plus cette élaboration didactique repose surtout sur les hypothèses et les orientations empruntées aux autres disciplines pour faire avancer son champ scientifique.



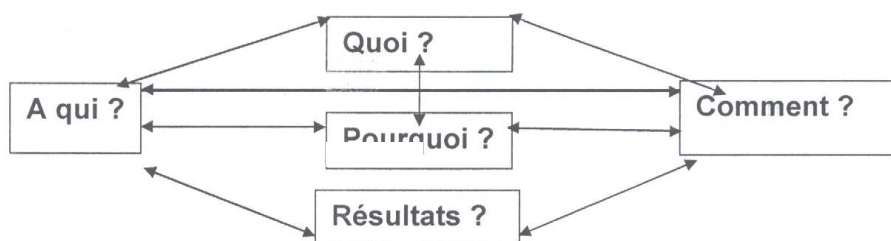
Elle doit se fonder sur des visions correctes propres à des situations d'apprentissage méthodologiques.

Dans, cette perspective, G-Mialaret, nous évoque la problématique didactique se concentrant sur cinq questions fondamentales :

- Pourquoi cet enseignement?
- Quel est son contenu?
- A qui s'adresse-t-il ?
- Comment le donner?
- Avec quels résultats?

L'ensemble de cette problématique est représenté sur le graphique suivant:

2- Le graphique didactique³



³ Mialaret introduction aux sciences de l'éducation Unesco-Delachaux et Nieste le 1981 P 68

La question renfermant le pourquoi? Est certainement la condition essentielle pour motiver l'apprentissage, d'une disciple l'organisant selon des objectifs précis qui doivent répondre aux besoins et aux attentes de l'apprenant.

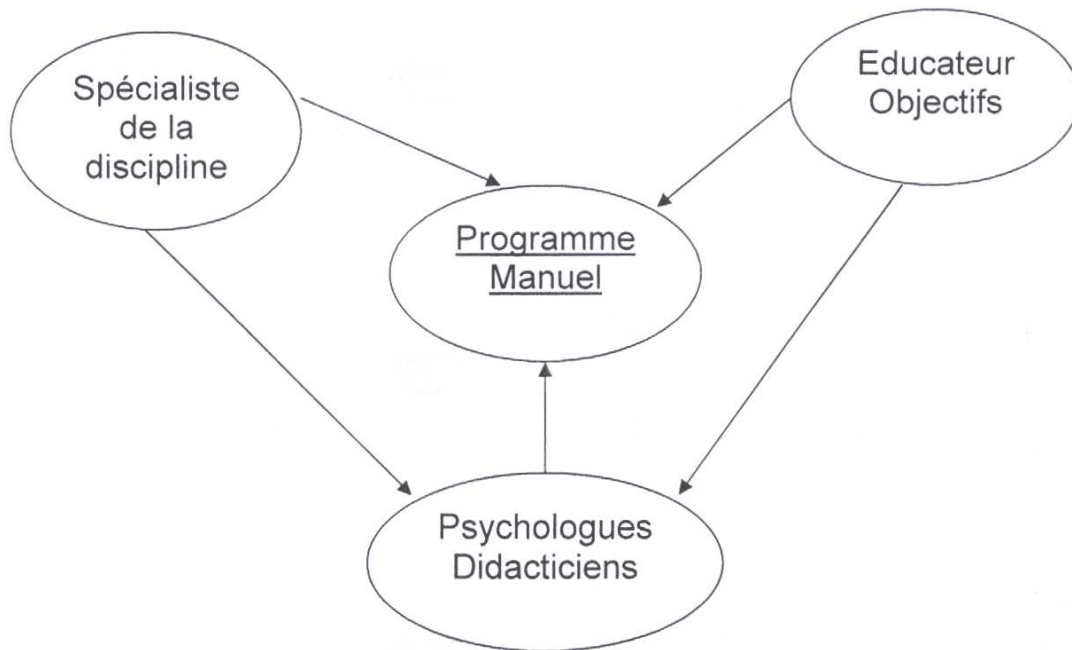
Soit utilité immédiate ou formation générale

Ce qui est évident, est l'identification de ces objectifs surtout

Quoi ? Le développement technologique, philosophique incitant aux réaménagements, aux changements des programmes, ce fait s'impose dans n'importe quel pays.

Les programmes exigent une préparation rationnelle, au sein des systèmes d'enseignements, qui ont donné lieu à une théorie des programmes. Car, la construction d'un programme suppose une prise en compte des objectifs, que l'on veut atteindre. Grâce aux objectifs, les contenus, peuvent être choisis avec précision et rigueur. De ce fait, l'élaboration d'un programme, en l'occurrence ; le manuel sollicite la collaboration des spécialistes didacticiens, psychologues et pédagogues

Mise au point d'un programme



3- Le manuel scolaire et la B.D

3-1- Qu'est qu'un manuel?

La notion de manuel est obligatoirement liée à la théorie générale des programmes, dont l'élaboration exige une coopération entre plusieurs auteurs, concepteurs et disciplines. Dans une acception générale, le manuel est une source de connaissances agencées et structurées, suivant des critères spécifiques. En effet, ceux-ci visant l'intégration adéquate, la sociabilité, et l'amélioration des capacités intellectuelles et socioculturelles de l'apprenant.

Pour Planchard le manuel ::« *est un instrument d'apprentissage scolaire ; en relation avec un programme déterminé*»⁴ tandis que François- Marie Gérard affirmait que le manuel scolaire peut être défini comme : « *un outil imprimé, intentionnellement structuré pour s'inscrire dans un processus d'apprentissage, en vue d'améliorer l'efficacité* »⁵

-4 Unesco in l'homme en photo l'auteur en texte, cahier de CRELEF N° 37 faculté des lettres, Université de Besançon P52

- 5 FM. Gerard, X Roegiers, concevoir et évaluer les manuels scolaires, De Boeck Université 1993 P 05

Par là, nous comprenons le but est d'optimiser le principe de l'apprentissage d'une manière générale.

L'observation minutieuse du manuel 1.AS/lettres nous conduit à confirmer une hypothèse que nous avons déjà avancée ; à savoir le déficit des bandes dessinées et l'inexploitation systématique de ce genre. Cependant quelques B.D sont présentes; mais dépourvues de leur fonction esthétique, qui essentielle pour l'attraction de l'apprenant. Comparables, aux autres types de textes du genre : littéraire, scientifique, argumentatif..., le support iconique se révèle, sans valeur précise dans ses manuels, presque négligeable. Bien que les manuels ne datent pas des années passées, il est, en effet le fruit d'un long travail réformateur récent. Or, ce que nous avons pu examiner, ne répond pas aux attentes des élèves et ne se trouve pas conforme aux règles de la technicité du récit graphique .Il ne s'agit pas d'esquisser quelques silhouettes imprécises, le récit est un art à qui sait goûter et apprécier le sensible esthétique. Les quelques planches qui sont éparpillées, dans le manuel représentent réellement une carence artistique incontournable.

Dans le manuel ; 1. AS. lettres. les planches se manifestent dans les pages suivants : 52 , 78, 162 ,sous une forme ; étonnante ne correspond pas,tout à fait à la définition qui a été donnée ; concernant l'art. Dans ce cas, l'apprenant n'arriverait pas à apprécier , à juger, à faire travailler son imagination.

La reconnaissance de la splendeur et du beau permettant à

L'élève d'apprendre à voir mieux les images, puisqu'il vit au milieu d'un monde d'images.

ET, avec la nouvelle méthode qui concerne psychologie et connaissance réclame la participation de l'apprenant à l'évolution de son apprentissage. Ces activités pratiques tiennent compte surtout ; du dialogue ; en l'occurrence de l'oralité.

C'est vrai, que le dialogue est important dans la B.D; mais ;il n'est pas tout la B.D, cette compétence pourrait être acquise, en dehors de cette apprentissage. Mais, toujours est- il, cette pratique de l'oralité ;par le biais de ces planches floues, doit reposer sur l'intérêt et la motivation.

- La motivation du signe esthétique: le premier critère sur lequel s'appuie le manuel pour donner plus de lucidité et de fluidité à l'apprentissage, il ne s'agit pas de comprendre la motivation comme cette envie impérieuse de faire, ou de s'y appliquer, mais plutôt de pouvoir exploiter, ces capacités par des forces stratégiques ,ainsi la motivation d'après (Perrenoud) « *Plutôt que de voir dans la motivation à apprendre, la manifestation d'un appétit de savoir indifférencie, il vaudrait mieux essayer de saisir les investissements dans le travail scolaire dans une perspective stratégique*»⁶

Ainsi, l'élaboration du manuel devrait être attachée au travail structuré des concepteurs qui, en travaillant, sont censés collaborer avec les spécialistes en la matière. C'est pourquoi un manuel scolaire peut être défini comme un outil imprimé intentionnellement structuré pour s'inscrire dans un processus d'apprentissage, en vue d'en améliorer l'efficacité, il peut remplir différentes fonctions susceptibles de promouvoir l'apprentissage.

-6 J-L Chabanne ; les difficultés scolaires d'apprentissage Nathan vUEF, 2003 P 40

4- Apprentissage:

4-1- Qu'est ce qu'un apprentissage?

Selon P.Fraisse « *l'apprentissage est un acte qui modifie de manière durable les possibilités d'un être vivant* »⁷ Grâce à l'acte d'apprentissage l'être humain serait capable d'exploiter, de manier les capacités multiples qui existent en lui à l'état brut ou latent, celles-ci ne sont pas réalisées. Cependant la maturation (l'âge.. .etc...) est nécessaire pour que les mécanismes d'apprentissage soient bien conditionnés avec l'acte.

On sait bien que les fonctions structurées du cerveau se développent chez l'homme, petit à petit, dès l'enfance. L'enfant va apprendre à les développer, en fonction de son entourage. Ainsi l'apprentissage de la lecture, de la parole, du dessin ou l'écriture se fait suivant des étapes.

Or, un apprentissage qui ne vient pas, au bon moment ; ne peut porter ses fruits, de même qu'il ne faut pas qu'il soit tôt surtout. En effet, les aptitudes non développées finissent par perdre la possibilité de se montrer. Elles restent inemployées. En réalité, l'apprentissage est attaché, à cette variété d'aptitudes qui sont très importantes dans le travail de l'apprenant. Aptitude veut dire ,disposition innée qui se développe pour accomplir quelque chose, ainsi pour Claparède, « *l'aptitude est ce qui permet de distinguer les individus entre eux quand à égalité d'éducation, on les considère ,sous l'angle de rendement* »⁸.

C'est-à-dire, apprendre pour produire, créer quelque chose.

En tout cas, les aptitudes (innées) de l'enfant se perfectionnent sous l'effet de la maturation et l'éducation : cet art d'élever les enfants , l'acte d'apprentissage est un acte intentionnel qui s'intègre à la personnalité.

- Différenciation d'aptitudes

-7 Dictionnaire de la psychologie moderne.

-8 Ibid.

Les aptitudes occupent une place très importante au niveau de la perfection de l'apprentissage contribuant à l'évolution de l'individu. C'est ainsi, les psychologues ont poursuivi des recherches pour éclaircir les modalités d'aptitudes. Celles-ci ont été regroupées en un certain nombre de catégories. D'après les analystes, il y'a d'abord des aptitudes sensorielles (vue,ouï), des aptitudes sensorimotrices qui font appel à l'action d'un sens et geste Ex : habilité manuelle. Aptitudes mentales (mémoire, attention, observation.. .etc.).

« Ils n'ont pas tous été d'accord sur son sujet, les uns estiment qu'elle est une aptitude, les autres prétendent qu'elle est la résultante des diverses capacités mentales d'un individu ».

Sur ce point, les aptitudes acquièrent leur statut surtout pendant l'adolescence. L'adolescence est l'étape la plus important où se manifestent toutes les aptitudes à travers bien sur l'éducation scolaire. Elles sont très actives en pleine adolescence, aux abords de la maturité commencent à décliner et plus vite à l'approche de la Vieillesse.

Ainsi, d'après certains psychologues ,Le temps d'apprendre les langues est à son maximum durant la jeunesse, oh ! Si jeunesse savait et si vieillesse pouvait.

Cependant, nous remarquons que les compétences qui ont été acquises se maintiennent jusqu'à la vieillesse Un écrivain peut améliorer ses capacités jusqu'à un âge avancé.

4-2- Apprentissage artistique :

Un acte intentionnel exercé par un éducateur sur l'apprenant pour développer ses aptitudes (innées) du goût et de la sensibilité esthétique... lui permettant réflexion et créativité. Et ;

comme disait G.Mialaret «*l'éducation artistique ne se ramène pas à l'acquisition de connaissances en histoire de l'art ou à l'utilisation des techniques de l'individu, suscitant chez lui de nouvelles émotions esthétiques et une vision du monde enrichie par celle de tous les artistes qui nous ont précédés* »⁹

Par la connaissance esthétique, l'apprenant rencontrera le sens concret, que le système des signes - ne pourrait le lui révéler directement, comme disait certains didacticiens, on cherche dans l'art et dans la science, la signification.

En effet, pour la sémiotique, tout ce que nous observons, nous apprenons, se manifeste sous forme de langage.

4-3- Apprentissage du dessin : ou (du signe esthétique).

Chez l'enfant le dessin est spontané Michel Gauquelin a longtemps précisé, que le dessin chez l'enfant présente une trace personnelle, un véritable médiateur dans ses relations avec l'adulte.

«*Un langage plus souple, plus direct* » dessine pour faire plaisir mais le caractère symbolique que l'enfant ne comprend pas, représente une communication directe (bien qu'elle soit déformée, elle symbolise quelque chose qui est en rapport avec ce qui l'entourne).

Le dessin d'enfant symbolise toujours quelque chose essentiel, il contribue d'après Luquet au développement intellectuel de celui-ci, apparaît, au même temps, que l'apprentissage du langage.

Le dessin pour Luquet : «*est une forme de la fonction sémiotique qui s'inscrit entre le jeu symbolique et l'image mentale avec laquelle l'enfant s'efforce d'imiter le réel* »

Avant d'être porteur d'une énergie affective selon le point de vue psychologique, le dessin est inné comme le langage,

-9 Mialaret introduction aux sciences de l'éducation Unesco-Delachaux et Niestle le 1981 P 16

l'enfant naît avec des aptitudes, des dispositions lui permettant la structuration de l'espace suivant l'activation du développement cérébral selon P. Chauchard « *des structures nerveuses au service du psychisme de l'individu, peuvent être localisées.* » C'est pour cela.

Tout est structuré par la volonté divine, dans cette optique et surtout actuellement, les scientifiques américains tiennent compte de cette structuration cérébrale, en se basant sur les travaux du neuropsychiatre Howard Gardner qui propose une théorie originale sur « les intelligences multiples » pour lui, le cerveau humain pourrait être divisé en modules d'intelligences spécifiques il y a une « *aptitude visuelle- spatiale* »¹⁰.

Aussi, Luquet s'est-il accentué sur l'évolution de la géométrie spontanée de l'enfant, en constatant que : « les premières intuitions spatiales de l'enfant sont ; en effet topologiques avant d'être projectives »¹¹.

Il avait aussi affirmé que l'enfant raconte quelque chose en dessinant, c'est-à-dire mentionnant une figuration des récits. Par ailleurs,

Le récit figuratif de l'enfant se réalise, en un seul dessin,

En outre, le dessin de l'enfant suit des stades

pour son développement intellectuel ; en particulier les stades du « Bonhomme ».

Le dessin se caractérise par trois étapes fondamentales le stade génétique, le graphisme et le symbolisme.

Vous allez vous demander pourquoi, on s'est prolongé à évoquer le dessin de l'enfant?

-10 T Groensteen « B.D, récit et Modernité » colloque de cerisy futur, polis 1988 PP86-87

-11 Piaget La psychologie de l'enfant. Ed Bouchene 1993 P50

Non seulement par ce que l'enfance constitue une étape importante pour la formation de la personnalité, mais aussi il est à noter que dans toutes les cultures et dans tous les milieux, l'enfant passe par des stades de structuration de l'espace, d'où le dessin est partie intégrante de son évolution et de sa sociabilité.

4-3-1-Le dessin et la perception :

Nous avons bien constaté à travers la notion de la représentation visuelle, que le dessin est une connaissance (second, ou direct) du monde extérieur et une sorte de traduction de l'état d'âme selon l'expression de G.Berger ; «*c'est à dire une connaissance interne du sujet* ».

Pour expliquer le fondement du dessin, G. Berger a souligné

l'importance de la perception en tant source de savoir, propre à l'être lui-même et de son extérieur, l'artiste tend à connaître quelque chose par ses qualités sensorielles, il sent puis il perçoit, c'est à travers cette perception qu'il pourrait ordonner sa vision du monde. Donc, percevoir est surtout connaître d'une manière directe ou indirecte le monde. La perception se manifeste selon Husserl₁ comme une unité d'un divers ou certainement la chose se présente à nous sous de simples modes. Apparaître, sous une surface, une figuration ; au moyen d'esquisse ; c'est à dire par le principe de l'immédiateté

Kant a défini le mot percevoir comme recevoir, il parlait "de la réceptivité de notre esprit", certes notre cerveau possède une capacité innée, de voir les choses, de les distinguer, et de recevoir des représentations comme disait Platon recevoir des ombres, des reflets et des corps opaques ...etc, Cependant la perception ne saurait se suffire à elle-même, car on peut voir les choses, les contempler,

Les dessiner mais choses comme disait Husserl « je ne vois pas, ce sont des choses qui entrent dans une synthèse passive, c'est-à-dire une déduction immédiate »¹².

Husserl donne l'exemple des cubes pour expliquer le processus perceptif en affirmant que : «les faces que je ne vois pas ne me sont pas données mais, elles me sont pourtant co-données, en même temps que les autres faces par une synthèse à elle-même ne suffit pas elle doit être dans ce cas liée à la faculté de l'entendement selon Kant qui donne sa part active à la connaissance.

Ainsi, la vision du peintre au «dessinateur» pratique comme disait Merleau-Ponty un « certain forage dans l'en-soi, la perception n'est passive que dans le cadre de la connaissance, alors qu'elle est, à l'oeuvre dans l'art ».

4-3-2- Le dessin et l'intention :

On sait, bien que le dessin est la probité de l'art peut- on dire d'une manière générale que l'art est un moyen de dire, quelque chose de communiquer ,une idée ou bien l'art est une fin en soi, c'est-à-dire ,l'art pour l'art . Baudelaire pensait que le dessin s'est libéré grâce à cette nature morte, il s'est peu à peu libéré de ses fonctions et exigences sociales par la nature, celle-ci fait triompher l'acte du peintre, en tant que telle.

La théorie de l'art pour l'art a été sévèrement critiquée et jugée par Kandinsky: «*cet étouffement de toute résonance intérieur qu'est la vie des couleurs, cette dispersion des forces de l'artiste, voilà l'art pour l'art*».

-12 Husserl. Idées directrices pour une phénoménologie, 44 Tel Gallimard 1950 PP 140 - 141

Pour certains l'artiste sait ce qu'il fait, il doit maîtriser sa technique qui s'ajouté à la conscience des projets à l'oeuvre comme disait Husserl «*toute conscience est conscience de quelque choses*» Au préalable, le dessinateur produit des représentations qui ont attiré son attention, il dessine quelque chose qui représente son centre d'intérêt ce qui l'intéresse .Donc l'artiste procédé à quelque chose par ordre .C'est la stratégie sélective propre à chaque artiste avec cette stratégie nous ne apercevons, alors que de ce qui nous intéresse, nos perceptions et notre conscience de quelque choses sont mobilisées, par ce qui nous attire, impression. La réalisation d'un projet (artistique, littéraire scientifique) s'appuie sur le degré d'attraction personnelle.

A ce titre, Husserl a établi une distinction entre regarder et voir: “ quand je regarde la vision se fonde sur une intention de voir une visée accompagne la vision ou comme disait aussi Merleau - Ponty « *on ne voit que ce qu'on regarde* ».

4-4- Apprentissage d'une langue seconde :

Avant d'aborder l'apprentissage d'une langue étrangère, nous essayerons d'abord de parler de la langue maternelle , la première langue apprise, celle de la «maman» et du «papa» ou celle de toute autre personne constamment, en relation avec l'enfant (des l'enfance) qui est faite des travaux et des efforts des générations précédentes. L'apprentissage de cette langue première constitue une manière de tisser des liens étroits avec les adultes, un accès à la communication avec l'entourage, elle propose à l'enfant un mode de pensée, une forme de voir et d'analyser, en lui défendant peut- être de côtoyer d'autres formes. Pourtant certains traits, sont communs à toutes les langues. M.André Martinert définissait: «*Une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse. Cette analyse s'effectue différemment dans chaque communauté, mais elle se fait, dans toutes les langues, en*

unités douées d'un contenu sémantique et d'une expression phonique ; ces unités de première articulation sont les mornes à son tour, l'expression phonique s'articule en unités distinctives et successives, les phonèmes ; ces phonèmes sont en nombre déterminé dans chaque langue; leur nature et leurs rapports mutuels différent d'une langue à une autre»¹³

Cependant, cette première langue pourrait être remplacée par une autre qu'une personne parlera à l'âge adulte avec une certaine fluidité, comme disait A.Martinet, « *un enfant de cinq ans peut, en quatre mois, acquérir une seconde langue* » Il est aussi clair que plus l'idiome de l'enfance est fort utilisable, plus il se maintient mieux.

Dans une certaine mesure, l'apprentissage d'une langue seconde deviendrait un acte intentionnel associée à une certaine classe dominante qui impose ses habitudes articulatoires et sa façon de pensée. En effet, la langue seconde peut être l'objectif d'une institution.

En plus, les besoins socio-économiques nous incitent à apprendre plusieurs langues « vivantes » sous prétexte qu'elles sont des langues qui bougent dans le but d'éliminer, celles qui ne bougent pas.

- 13 A.Martinet Eléments de la linguistique générale, Armand Colin 1970 P20 P 166

4-5- Stratégies d'apprentissage :

Comme nous avons vu, la problématique d'une didactique nous conduit aux cinq questions fondamentales Pourquoi cet enseignement, dans ce cas, il pourrait y avoir des raisons de nécessité immédiat ou des raisons reliée à une nouvelle structuration pour y arriver et atteindre l'objectif — Le recours à de diverses stratégies semble être déterminé dans les pratiques pédagogiques.

La stratégie d'apprentissage selon, le dictionnaire est définie comme «un ensemble d'actions coordonnées de manoeuvres ,en vue d'atteindre un objectif».

Legendre a donne une définition : *«Un ensemble d'opérations et de ressources pédagogiques, planifié par le sujet dans le but de favoriser, au mieux l'attente d'objectifs dans une situation pédagogique »*¹⁴

Enfin, nous pouvons dire que la notion de la stratégie est associée au savoir faire personnel, qui entre dans l'ordre et la splendeur, avoir manipuler, les informations trouver, les pistes adéquates ,devient un art, un véritable art.

Stratégie de scénario "orienté image" :

Dans le domaine très technique de la création scénaristique Thierry Smolder met l'accent sur certaines stratégies, en les regroupant. :

Sous le nom de « stéréo — réalisme », cette approche est utilisée par les auteurs de la B.D pour stimuler le réel : le cerveau .De là, nous allons voir que la B. D

-14 P.Cyr. Les stratégies d'apprentissage Clé international 1996 P 04

En elle-même est une stratégie efficace, pour vaincre les difficultés, certains blocages verbaux, qui ne cessent, de freiner le processus d'apprentissage de l'apprenant qui vise : comprendre, à apprendre et produire.

Avant d'aborder, cette approche propre à T. Smolderen ,nous évoquons la définition : « *Scénario - orienté image*», celui -ci se rattache à la fiction, qui ne concerne pas seulement la B-D ou le cinéma. La fiction orientée image est aussi vieille que le monde.

D'après Smoldern : « *Sera considérée comme histoire orientée - image,toute fiction littéraire, cinématographique dessinée ou interactive qui s'adresse à nos diverses facultés d'imagerie mentale .Sans accorder de priorité particulière, aux productions de l'imaginaire verbales* »¹⁵.

Dans ce cas, les auteurs de la B.D transmettent des messages spécifiques à d'autre “ processeurs “ de représentation mentale.

Un scénariste désire d'activer les diverses ressources d'imagerie de ses lecteurs, car les images de la B.D ne sont pas plates.

La stratégie de cette théorie stéréo- réaliste intéresse, surtout les recherches de Gardner : concernant “les multiples intelligences” pour aborder les points importants, du récit orienté image.-Celui ci est susceptible, selon la Théorie d'importer un monde de synthèse dans le psychisme du lecteur en sollicitant des ressources spécifiques de chaque module d'imagerie spécialisé.

-15 T Groensteen « B.D, récit et Modernité » colloque de cerisy futur,polis 1988 P50.

Donc avec cette stratégie, le bédéiste invite les modules d'intelligences spécifiques du lecteur à participer au déroulement de l'action, il tisse ses intrigues de processus et de données susceptibles de déclencher, souvent leurs interventions pointues. Les études portant sur les diverses stratégies utilisées par le récit orienté image, instaurent un mode de lecture spécifique dans la BD .La transition d'une image à une autre ; ne se fait pas à la surface de la page, comme elle fait mot à mot, en lecture verbale,le regard du lecteur ne remonte pas jusqu'au cadre ,la planche suscite une sorte de fondu enchaîné.

4-5-1- Stratégie de communication compensatoire :

Traduire peut- il être réellement une stratégie d'apprentissage ? L'acte de passer d'une langue de départ L1à une langue cible, celle de l'apprentissage n'est pas facile, car les deux langues seraient, en mesure de partager ,mêmes réalités socioculturelles, les équivalences séméiotiques, lexicales, syntaxiques se différencient d'une langue à une autre., dans ce cas, elles peuvent trahir le sens.

4-6Compétence socioculturelle

Nous vivons dans une ère éclectique où les langues et les cultures s'entremêlent, se font des emprunts mutuels et s'entraident ,tout en cherchant la découverte des structures communes et universelles .Celles-ci, puissent se regrouper, en puisant dans la même ,source des configurations générales propres à l'humanité tout entière. Partant de certaines représentations primaires de la culture source ;étant notre source d'inspiration qui s'incarne surtout, dans la mise au point,, de l'émergence des histoires d'Antara El Absi, un patrimoine culturel, éternel dont l'espace d'investissement recouvrant des représentations collectives et individuelles, en mesure d'activer, l'attention des élèves,

du fait que la personnalité d'Antara, ce poète et guerrier arabe de la période d'El Djahilya (antéislamique) représente non seulement des qualités humaines élevées : justice, courage, amour fidèle, bravoure, mais aussi un symbole chargé d'implicite culturel.

Le choix : nous avons envisagé ,un récit en images inspiré, des aventures d'Antara El Absi ,en vue de façonner un apprentissage. Ces stratégies développent, une compétence linguistique, en F.L.E par le moyen des facteurs socioculturels. Un agent de motivation, très important pour l'acquisition d'une langue étrangère.

Probablement, le choix relève des histoires d'enfance, un souvenir d'enfant comme disaient certains psychologues ... Tout objectif est inconscient, peu importe. !

Toujours est-il que le choix dépend étroitement de l'optique

Personnelle, de nos élèves qui avaient approuver le sujet dont l'histoire leur était très familière, car,il.est nécessaire de concevoir, au préalable ce que l'on connaît déjà ,le point sur lequel débouche l'apprentissage ,en tenant aux mécanismes de la mise en place des connaissances et du traitement du savoir approprié par l'élève.

Comme disait Jean Pierre Astolfi «*L'apprentissage se fait toujours contre ce que l'on sait déjà Encore faut-il avoir préalablement identifié ce que l'on sait déjà* »¹⁶

En réalité, la négociation et le consentement des élèves sur le choix de la version ou le thème constituent un facteur décisif pour la réussite et l'efficacité de l'apprentissage. A ce sujet C.Puren disait: « *La centration sur l'apprenant implique aussi qu'il y ait négociation entre lui et l'enseignant...or cette négociation ne peut se faire que sur la base d'un certain nombre des valeurs partagées* »¹⁷

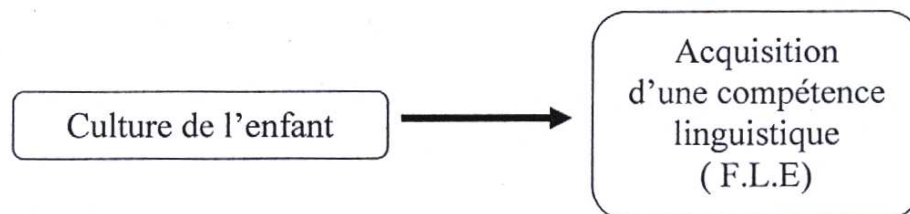
-16 J-L Chabanne ; les difficultés scolaires d'apprentissage Nathan vUEF, 2003 P 40

-17 C.Puren,la didactique des langues étrangères à la croisée des méthodes Essai sur l'éclectisme PI84Ed. Didier 2004

Cependant, l'acquisition d'une compétence linguistique en F.L.E peut-elle être (se faire) indépendamment, du vécu ou des valeurs socioculturelles de l'élève?

Dell.Hymes disait :« Sapir recommandait qu'on adapte le point de vue de l'enfant en train d'acquérir sa culture »¹⁸.

De notre part, la représentation incite à l'apprentissage, déclenche la motivation qui participe et organise la situation d'apprendre en vue de construire la personne de l'élève



-18 Dell-Hymes. vers la compétence de communication Didier Paris 1991 P108

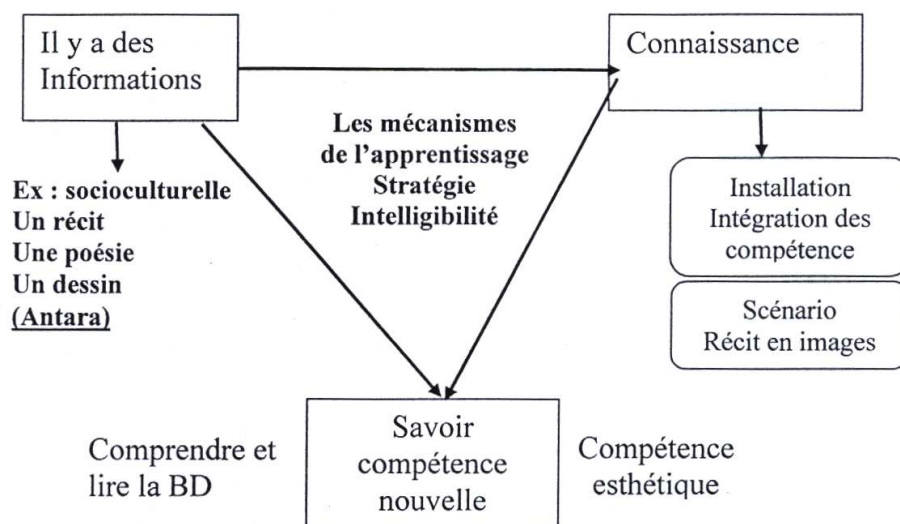
Le thème d'Antara a suscité la curiosité des élèves, il a pu éveiller leur intérêt (affectif, émotionnel culturel, social.. etc.)

La compétence linguistique s'est révélée efficace, surtout dans les séances des travaux pratiques.

Des interactions se sont instaurées entre les élèves sur l'information culturelle c'est-à-dire (la poésie d'Antara)

Nous avons tenté de réaliser une démarche en fonction de ce schéma:

Partant d'un apprentissage guidé



Qu'est-ce qu'une compétence?

Doté d'une faculté langagière spécifique, l'être humain pourrait facilement développer cette structure innée, en fonction de son contact avec le milieu social et culturel. Ces paramètres sont susceptibles de favoriser l'assimilation et l'acquisition de la langue.

De même, pour la compétence linguistique d'une langue étrangère ne pourrait être indépendante de la culture de l'apprenant

La compétence est définie selon l'expression de Dell Hymes comme ayant pour objet la connaissance tacite de la structure de la langue (compétence linguistique)

Autrement dit, la compétence est un savoir qui pourrait être transformé, développé, au profit de la compréhension et de la réalisation créative. Grâce, aux stratégies d'apprentissage adéquates, au niveau et à la maturation de l'apprenant.

Dans ce cas, comme nous l'avons précisé l'inclusion d'un savoir sous-jacent, en commun, des apprenants recouvrant surtout la dimension socioculturelle, en cours de leur apprentissage du F.L.E, relève d'une stratégie spécifique. Elle vise la performance et l'efficacité de l'acquisition et de l'exécution sous formes diverses.

Qu'est-ce que la culture?

En insistant sur cette simple définition appartenant à Emile Henriot : *« la culture, c'est ce qui demeure dans l'homme, lorsqu'il a tout oublié »*

L'accès à la culture étrangère, par le biais de l'apprentissage d'une compétence linguistique, en l'occurrence l'utilisation du F.L.E devra tenir compte, à priori, de la culture de l'apprenant *« la culture source »* sécurité psychologique lorsque l'on passe par soi-même, par les facteurs identitaires appartenant à l'enfant comme disait les psychologues *« ce petit adulte »*.

Les représentations culturelles de l'enfant ne pourraient –être, un obstacle à l'acquisition d'une nouvelle compétence linguistique.

Car, la culture est une partie intégrante de la personne de l'élève.

L'élève comme disait J.Marie Chabanne *« est en conquête de son identité, vit une alchimie permanente d'influence multiples »*¹⁹.

-19 Ibid, Chaabane, P18

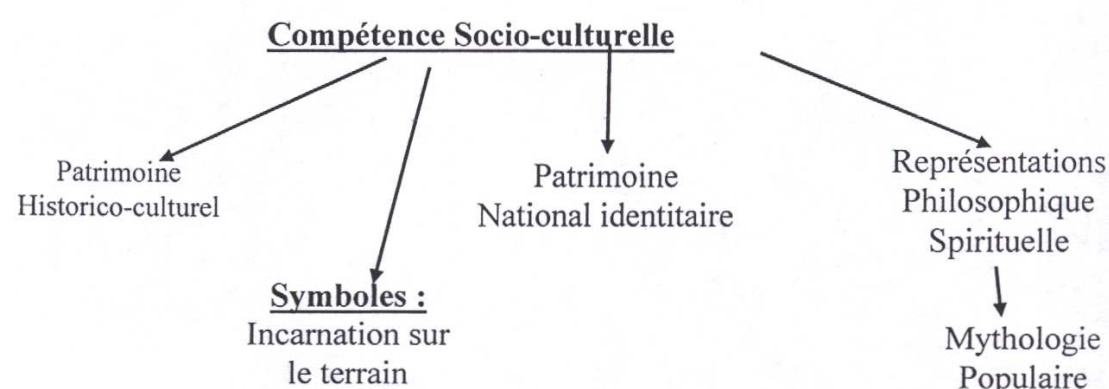
Par contre, en ce qui concerne la compétence linguistique, l'enfant comme disait Dell.H. Hymes, « *doté des la naissance, d'une capacité d'apprendre, n'importe quelle langue, avec une facilité quasi miraculeuse* »²⁰

On pourrait aussi ajouter ,que la culture de l'enfant étant un caractère contributoire, facilite et motive l'apprentissage de n'importe quelle langue.

Pour mettre, en évidence la composante culturelle qui serait, en mesure de suivre l'apprentissage du F.L.E, les didacticiens, Boyer et Pendantx ont distingué la compétence référentielle et la compétence ethno socioculturelle²¹.

La première serait plutôt de l'ordre de la civilisation

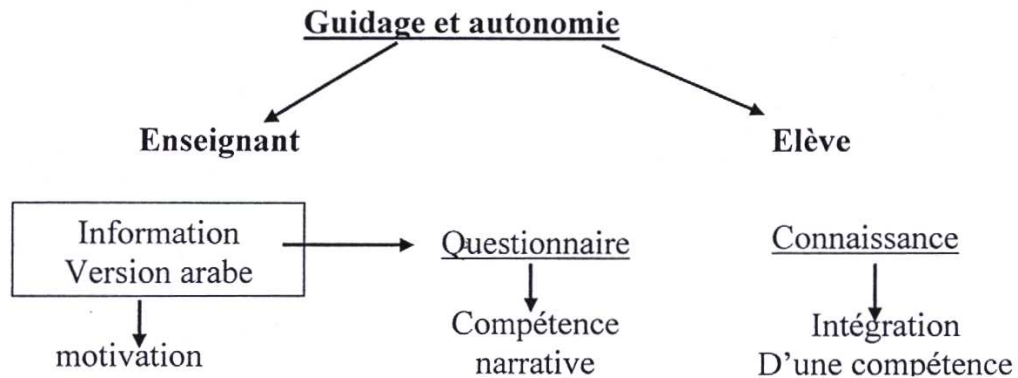
La seconde compétence implique un imaginaire collectif -



-20 Ibid, Dell Hymes , P23.

-21 Boyer et Butz Bach. Rivera nouvelle Introduction à la didactique du Français langue étrangère Clé International Paris 1989 p72

Le passage de la culture par le truchement de l'apprentissage d'une langue étrangère le Français, en utilisant, un art séquentiel. Le cheminement didactique: (Pratique)



Il ne s'agit pas de traduire mais simplement de saisir mentalement, la globalité du sens comme disait C.Puren : « si parler, en langue étrangère, c'est être capable de traduire instantanément et inconsciemment dans sa tête, l'apprentissage doit logiquement consister en un entraînement de plus en plus vite »²²

Objectifs : - Mobiliser la compétence socioculturelle (la composante culturelle)

- Mise en évidence d'une structure narrative universelle
- Débloquent la parole

Séance : - Travaux pratiques

-22 Ibid, Puren , P 81

Moment 1 :- le questionnaire pourrait aider l'enfant à formuler des hypothèses de sens, en dégagant, un schéma narratif permettant le transcodage → Découpage en récit d'image. Il devrait être soumis à la performance du dessinateur.

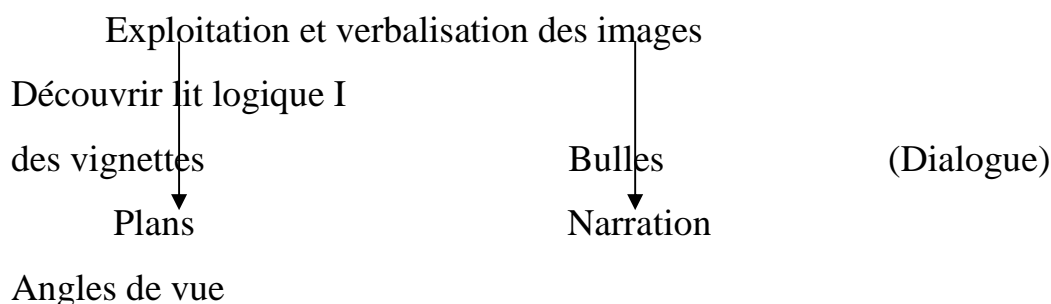
Moment 2: - Tableau récapitulatif précisant les parties du récit (A partir du questionnaire) temps narratifs

| Partie N°01 | Partie N°02 | Partie finale |
|---|---|--|
| Ex : Il était une fois Antara El Absi, Epris.... - Description, personnages, décors...situations.. (la sérénité) | Un jour la tribu fut attaquée Chedad appela à l'aide.... Antara se présenta à une condition | Remporta la victoire sur l'ennemi Mais le chagrin d'amour durera toute sa vie |

Moment 3: Le scénario est découpé par les élèves.

Moment 3 : Le dessin est fait avec la collaboration du professeur d'arabe (à l'université de Ouargla) (expérimenté en bandes dessinées) Monsieur Boukhatta Ahmed.

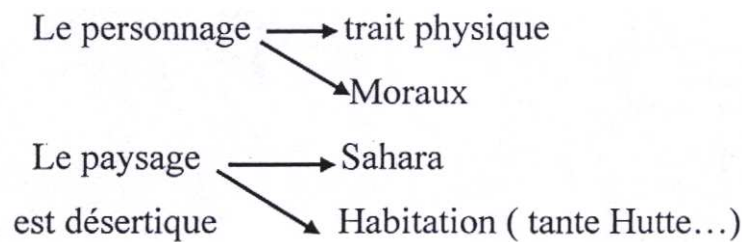
Le dessin est à la disposition des élèves



Imagination
Inter- cases

La 1^{er} case

Le narrateur décrit la situation



- Antara à la quête de quelque chose.
- Sur les traces de sa bien-aimée

Comment approcher la B.D

Objectifs poursuivis

- Sensibiliser au découpage du récit en images.
- Etre capable de décoder le langage de l'image fixe.
- Faire que les élèves deviennent des lecteurs.
- Débloquent la parole.
- Développer la créativité et l'imagination

Le découpage du récit en séquences s'est fait avec la participation active des élèves. Dans une séance de T.D (travaux pratiques) avec la classe 1.AS les élèves ont joué le rôle d'un scénariste.

Le scénariste exerce une pratique essentielle, il invente la trame du récit avec la traduction de certains vers poétiques attribués, au poète Guerrier Antara EL Abasi, les élèves ont pu imaginer un récit en images.

Ils ont entamé le dialogue

Agencer les cases

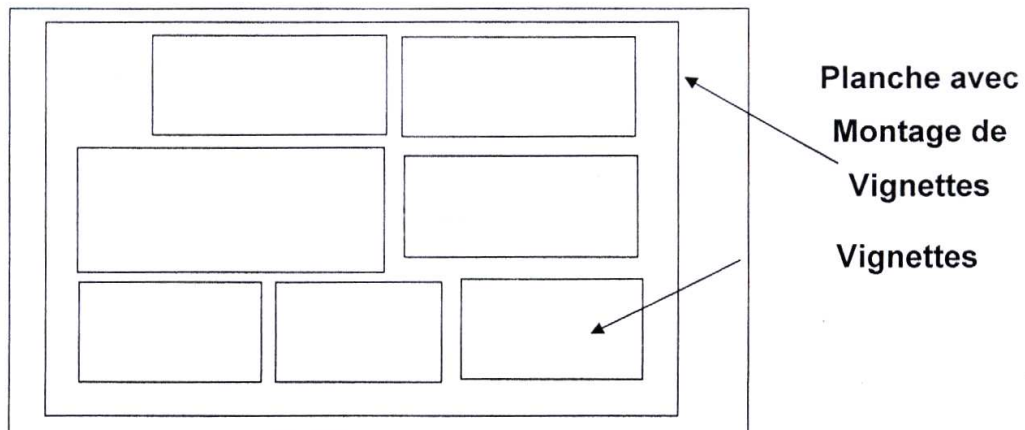
Décrire le décor

Apporter des documentations, des repérages au dessinateur, Professeur à l'université de Ouargla M.Boukhata Ahmed- lui-même spécialiste, en poésie anté-islamique ou la période El Djahilia,

Explication :

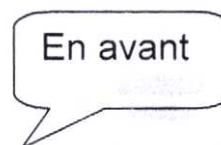
A l'aide de diverses images, on a expliqué aux élèves : le plan., les cadrages dans les B.D

- Travailler sur les angles de vue ,plongée contre plongée, champ, travelling
- Ces façons de concevoir l'espace.



Le dialogue: se trouve dans les bulles, il permet de dire, ce que le dessin ne peut exprimer :

- Par la forme même du tracé
- La parole :



La pensée:



- La manière douce de parler :



Les calligraphies qui peuvent apporter des indications supplémentaires.

Les onomatopées qui se divisent, en onomatopées du langage et onomatopées du bruitage.

Les élèves ont composé, des onomatopées qui ont enrichi le lexique avec : Crac — ZZZZ — Slrp — bang — clamp — gin.

C'est par l'intermédiaire de l'écriture ou dessin que, le son entre en B.D le 9^{em} art.

Le mouvement : se concrétise dans les deux premières cases d'Antara, en train de pleurer les ruines.

Le mouvement s'exprime dans le dessin par l'utilisation de gestes, ou de ligne cinématique

Pointillé qui décrit la trajectoire .

- sillage qui décrit le mouvement d'un corps; plusieurs dessins, ont même mouvement Ex : la case N°1

- personnage qui sort du cadre de vignette la couleur : Un élément très important qui indique les symboles ou permet de comprendre les sentiments.

5- Création d'une bande, les aventures d'Antara El Absi

C'est pourquoi, les élèves, pour établir les paroles dans les bulles, se sont contentés du sens général, en fonction, du découpage de l'histoire en image.

En premier lieu, ils ont présenté le héros, ANtara ELAbsi, en suggérant un titre à leur découpage.

Antara le téméraire ? Travail proposé par les élèves LA SS

Le dessin des Bulles contient des paroles.

Poète et guerrier arabe né au début du VI^e siècle. Auteur d'une des sept muallaqât, fils d'une esclave noire, il acquit par sa valeur guerrière et son talent poétique, une grande réputation dont la légende s'est emparée. Les élevés se sont inspiré, de cette personnalité légendaire d' Antara Elabsi

Il était une fois, un jeune homme, appelait Antara, il était téméraire et rebelle, issu d'une mère esclave noire et d'un père arabe noble. Ce dernier refusait de l'admettre comme fils, rejetait avec sa mère dans le désert. Ne pensait qu'à se venger de sa tribu ingrate.

Il pleurait les ruines

Il éprouvait un chagrin

Il suivit la caravane de loin

Il s'installa, pour se reposer avec sa mère et son frère.

Chedad et sa famille, se réunissaient joyeusement dans le logis, les esclaves leur servirent à boire.

Soudain, la tribu fut attaquée , à l'improviste et s'empara de leurs biens, Chedad appela à l'aide

Antara refusa d'y répondre.

Antara a dit «Un esclave ne peut tenir correctement un sabre, il est bon pour un bâton de berger»

Chedad le suppliait; «secourez-nous et vous êtes un homme libre! »

Antara prit son épée et cria ; « À l'assaut»

Paroles proposées par les élèves 1ers A.S.S. 1



secourez-nous et vous
êtes un homme libre !



Chedad

Le concept du goût:

La question de l'art présuppose l'existence du goût car l'objet esthétique est communicatif, il s'adresse à une intelligence, à l'imagination de celui qui perçoit, percevoir pour juger, apprécier comparer. . . etc cette faculté du goût repose essentiellement sur la raison, sur ce qui est réellement important dans une oeuvre d'art, puisque celle-ci devra laisser le bon sens, la raison agir en concours avec l'imagination et le sentiment. Ainsi, le rôle principal, appartient au raisonnement logique de constituer le goût, c'est à dire le sens précis du vrai, du juste du beau, qui porte des jugements vrais indépendants de l'humeur et de la fantaisie.

Le goût, dans un sens plus large, il est conçu comme sentiment du beau, or le beau est l'objet du goût, ce point de vue est solidaire de celui — de Hume « tout objet qui tend à causer du plaisir à son possesseur, ou qui est la cause propre du plaisir. »..

De là, on peut dire que, le goût d'après certaines conceptions modernes, peut échapper à la sensibilité individuelle pour devenir un sentiment universel ex le dessin, la peinture, la mode, la musique ..etc. Or, le beau c'est surtout l'expérience d'un accord entre deux éléments importants l'un sensible et l'autre intelligible, l'accord de ces éléments hétérogènes implique un jugement réfléchissant, celui-ci peut produire son universalité à lui - seul, et par ce trait, le goût peut être sauvegardé au sentiment relatif et individuel parce que le goût s'éduque et l'inculture ne pourrait l'épanouir.

Education du goût:

«Apprendre à voir»

le goût se développe, comme toutes facultés par l'exercice et l'éducation, il y a un goût naturel comme disait Montesquieu «qui n'est pas une connaissance de théorie, mais une application prompte et exquise des règles mêmes qu'on ne connaît pas » généralement le goût individuel

tient à nos tempérament physique ou moral ,à nos idées préconçues , à nos habitudes , à nos tendances subjectives et n'est pas un bon guide , c'est pourquoi , il faut le perfectionner par l'exercice fréquent de la critique constructive par la connaissance physiologique des lois comportementales de l'individu, comme disait toujours Montesquieu « par le commerce habituel avec les hommes d'un goût distingué et délicat ».

Ainsi, par l'exercice du goût, on peut apprendre, à mieux voir l'objet esthétique comme disait oscar Wilde : « *des brouillards de Londres que l'art avait inventés* » Celui-ci transforme notre perception du monde, nous apprend à voir, à explorer l'univers d'une manière nouvelle. Par exemple, on peut dire que la musique peut changer notre oreille. Pour cela l'artiste est celui dont la tache est de nous apprendre à voir comme disait Bergson « *ce n'est pas que nous n'avions pas vu mais nous avons perçu sans apercevoir*» dans ce sens, avec l'art, il faut réapprendre à voir le monde du fait que l'art, puissant « *à une nappe de sens brut donne existence visible à ce que la vision croit invisible*».

Le lait (le ridicule, le risible) :

Platon opposait le laid au beau, le désordre à l'ordre et à l'harmonie la laideur à été pensée à partir de l'idée de la beauté et pourtant tout ce qui est artistique n'est pas nécessairement beau. La laideur rentre dans l'art pour dénoncer et accuser ou «critiquer» on peut voir ou contempler un dessin ou un tableau qui dénonce la méchanceté ou la laideur du monde, De même dans la littérature de Flaubert qui a su conquérir la possibilité d'écrire, en parlant d'objets triviaux. Ces objets tristement familiers qu'autrefois on ne regarde pas : « *l'ignoble me plait, c'est le sublime d'en bas* ».

Le fait au physique et au moral se manifeste par le désordre, le manque d'harmonie ou de proportions des parties entre elles, la laideur réside dans les formes sensibles, la laideur morale des les actions et le comportement, implique une forte déviation de la volonté.

Ainsi dans le Britannicus de Racine ; Néron et Narcisse personnifient la laideur morale.

Les artistes, les dessinateurs ont su exploiter cette idée de laideur morale et physique pour réaliser des oeuvres d'art frappant surtout en jouant sur la corrélation qu'existe entre la laideur morale et la physionomie.

Des expressions mauvaise mine , de figure patibulaire, mauvais regard , d'oeil louche, on dessinant la physionomie d'un criminel qui porte en lui, à travers le regard, les gestes, l'extérieur physique, les marques révélatrices des vices qui agitent son âme.

Le génie d'un artiste est de déceler cette correspondance entre la laideur (ou la beauté) du corps et la l'aider de l'âme pour dessiner une figure de Judas Léonard de Vinci allait au bain.

Le ridicule : toute une partie de l'art dramatique, la comédie repose sur la peinture du ridicule —celui-ci nous fait rire, il attire par la disconvenance morale : le cas d'une grenouille qui veut égaler le boeuf en grosseur, c'est qu'il représente l'homme, une dupe qui se vante de duper les autres, un homme ruiné par ses mauvaises affaires et qui cherche à conduire les affaires des autres.

Faculté psychique:

La providence a doté l'être humain d'une faculté spécifique qui le distingue des autres espèces animales, une aptitude de communiquer avec autrui, de proférer tels ou tels son, de tracer tels ou tels signes. Ce pouvoir attribue au langage humain un caractère inné, naturel, au point que cette localisation a été découverte par Broca chirurgien et la phrénologie de Gall dans la troisième circonvolution frontale gauche , une localisation qui

concerne tout ce qui a trait avec le langage, y compris l'écriture , le dessin.. .etc. Ces observations s'appuient surtout sur les différentes formes d'aphasie, et d'amnésie consécutives à cause de la lésion des ces centres de localisation. Ces derniers semblent indiquer d'après le chirurgien que les troubles divers du langage oral sont enchevêtrés de cent façons avec ceux du langage écrit et que dans tous les cas d'aphasie ou d'agraphie ce qui est atteint, c'est cette faculté précisément toutes les activités de la pensée humaine qui dépend en réalité du cerveau.

Cette création divine est le siège des aptitudes les plus élevées, spécifique de l'homme et tous les mécanismes comportementaux en tant que caractéristiques d'un psychisme très actif par un cerveau très complexe , bien qu'il se construise lentement selon P.Chauchard, il est le plus prodigieuse organisation qui existe, cette machine est construite de plus de 14 milliards de cellules agissant directement sur l'esprit et matière du corps humain.

En fait ce qui dirige cette construction cérébrale c'est le nombre des chromosomes existants, si bien qu'il ne pourrait fonctionner normalement qu'en réalisant les aptitudes que s'il reçoit des informations suffisantes partent les sens. Dans ce cas d'apprentissage d'une langue première contribuer au développement psychique du moment que le psychiatre, ces phénomènes apparents, ayant trait avec les aptitudes langagières c'est à dire un psychisme verbalisé, qui se développe dans le milieu ou vit l'être humain, les enfants isolés rencontrent des difficultés tant qu'il ne sont pas resocialisés

En effet, les mécanismes cérébraux fonctionnent comme un tout, un ensemble structuré dont toutes les conduites automatiques, émotionnelles associées à l'écorce cérébrale par une certaine activité électrique et d'après les études neurophysiologiques, les lésions de certaines parties

engendre un blocage électrique au niveau de l'interconnexion et surtout du fonctionnement correct du cerveau.

Le cerveau humain, tel un ordinateur , tout est programmé tout est structuré , fonctionne comme une machine que le tout- puissant créateur guide et prépare au contact du monde.

Conclusion :

A la fin de ce travail, nous constatons que la représentation esthétique relative à la B.D ne pourrait y avoir une valeur importante, celle de la légitimité de l'art ; en tant que genre principe de réflexion et de mode de pensée que si l'on admet que le principe de l'éducation du goût,

Se développe chez l'individu comme, toute les facultés innées par l'exercice et l'éducation.

En effet, apprécier, juger, critique relève surtout de nos idées préconçues, nos croyances et coutumes.

Cet acte est tributaire des règles morales qu'on puisse établir à propos du goût .Car le dessin est non seulement éduque, mais aussi relève de la philosophie spirituelle de l'être ..

Pour cela, il est nécessaire pour les concepteurs de tenir compte de la compétence esthétique du manuel élevant l'esprit au rang des valeurs humaines .Et de nos jours, langue_ image deviennent deux substances complémentaires dont l'apprentissage exigent des pratiques sérieuses .Elles se concentrent sur des études spécifiquement multiples : linguistiques, littéraires....etc, visant ,toutes , la perfectibilité du moyen terme didactique :B.D

Aussi faut-il dire que l'analyse sémiotique d'une oeuvre artistique B.D n'est pas facile, il revient aux sémioticiens de s' y investir pour procéder à des analyses rigoureuses portant sur l' exploitation des signes esthétiques. Car, genre de raisonnement sémiotique semble être négligé,, ,au point que, ce modeste travail ne saurait circonscrire clairement le principe de la rhétorique des images, en l'occurrence du récit graphique., mis au service de l'apprentissage du français.

En effet, la difficulté à analyser et donc à exprimer le contenu d'une image à travers des supports complexe ,sans méthode expérimentale relève de l'aventure sémiologique.

Glossaire :

Album : Livre publiant un récit en bandes dessinées

Bande : ligne de cases

Bulle : espace réservé pour les paroles

Cadre entourage de la case

Case : dessin de la B.D

Découpage celui qui met les couleurs

Onomatopée mot suggérant un bruit

Petit format fascicule de B.D populaire

Planche page entière de B,D comprenant le plus souvent plusieurs bandes

Scénario récit avec dialogue et découpage

Synopsis résumé du scénario

Crayonné esquisse ou crayon avant encrage

Entre images espaces entre les cases matérialisés par des marges.

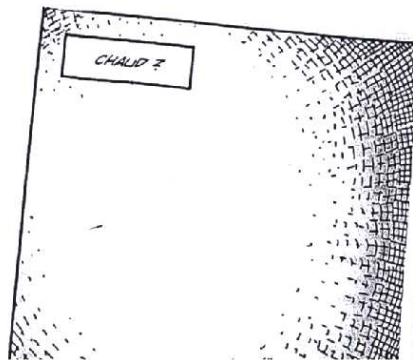
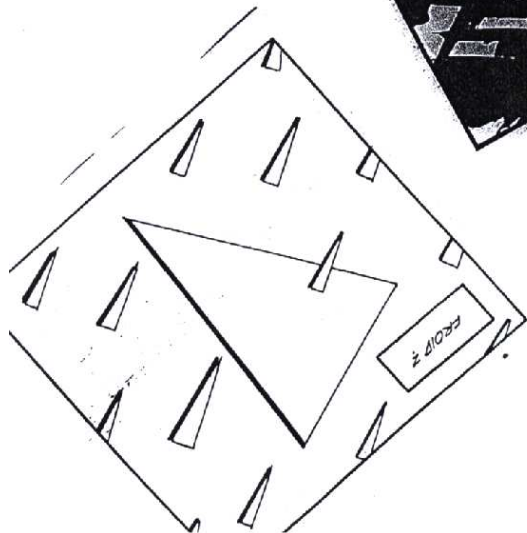
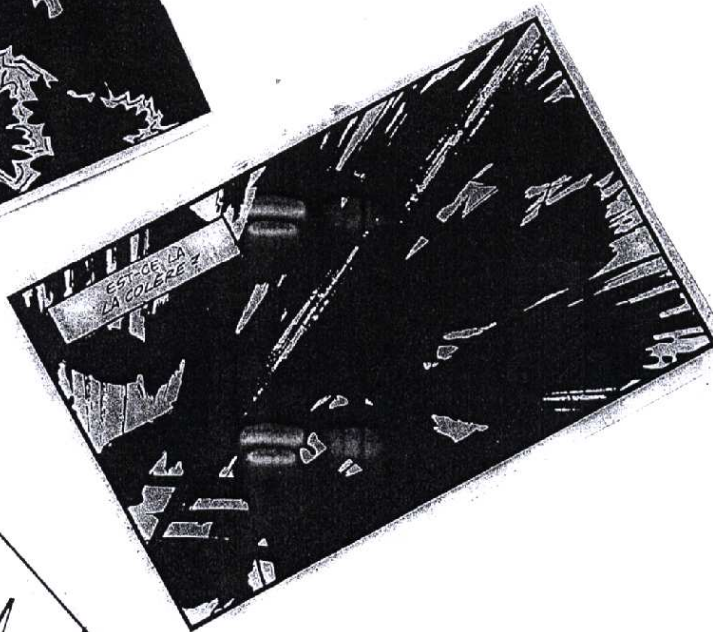
Le petit XX : un journal créé par Hergé

Références bibliographiques

1. Auzias, J. Marie, Clefs pour le structuralisme. Ed. Seghers 1967
2. Barthes, R. L'aventure sémiologique, Bd du Seuil 1985
3. Boutand, J-J. Sémiotique et communication. Ed. L'Harmattan
4. Bouveresse, R. L'expérience esthétique. Bd. Armand colui /Masson, Paris 1998
5. Boyer, H. Pen Damx, M. Nouvelle introduction à la didactique du Français langue étrangère Ed. CLE International 1990
6. Bremond, C. Logique du récit. Ed, Seuil Pris 1973
7. Cavalier, F. Cours de philosophie, Bd. Ellipses Marketing
8. Delmine, R. Vermeulen, S. Le développement psychologique de l'enfant. Ed. De Boeck Bruxelles 1981
9. des livres 1987-1988.
- 10.Droz, R.Rahmy, M. Lire Piaget. Ed. Mardaga, 1967
- 11.Ducrot, O. Todorov, T. dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed. Du seuil, 1972.
- 12.Durozoi, G. La philosophie. Bd. Nathan! VUEF, 2002
- 13.Eco, U, sémiotique et philosophie du langage, Quadrige/Puff
- 14.Eisner Willy, le récit graphique, Narration et bande dessinée, Ed vertige graphique 1998
- 15.El Fakhouri, H. La littérature arabe «El ASR-EL Djahili ». Bd. Beyrouth Librairie
- 16.Eluerd, R. La pragmatique linguistique. Ed. Nathan 1985
- 17.Eluerd.P. La pragmatique linguistique. Bd. Fernand Nathan
- 18.Everaet. Desmedt, N. Sémiotique du récit. Bd De Boeck Wesmael, 1989
- 19.F.J, Cours de philosophie, Paris, ch-Poussielgue 1940
- 20.Fozza, J et Ont, A M. Petit fabrique de l'image. Bd, Magnard 2003
- 21.Freud, S. Introduction à la psychanalyse, Ed, Payot 1972

22. Gaillat, R Clefs pour la caractérologie. Ed, Seghers, 1973
23. Gaumer, P. Moliterni, C — Dictionnaire mondial de la bande dessinée. Larousse - Bordas, 1997
24. Gérard F, Xavier R, concevoir et évaluer des manuels
25. Gervereau, L. Voir, comprendre, Analyser les images. Bd. La découverte, 2000
26. Groensteen, T . La bande dessinée. Ed les essentiels Milan Luky production 1996
27. Groensteen, T. Bande dessinée, récit et modernité. Ed. Futur Police 1988
28. Hergé, G. Les aventures de Tintin, Casterman, 1999
29. Horay, P. Histoire Mondiale de la bande dessinée. Nouvelle éditions 1989
30. Hunke, S. Le soleil D'ALLAH Brille sur l'occident Maisons
31. Hymes, D.H. Vers la compétence de communication, Ed. Didier Paris 1991
32. Jeandilou, J.F. L'analyse textuelle. Ed. Armand colin 1997
33. Joly, M, Introduction à l'analyse de l'image, Ed Nathan, Pris, 1993
34. Joly, M. L'image et les signes, N Jathan, Paris 1994
35. Klinkenberg, J.M. Précis de sémiotique générale. Ed. Essais de Boeck. Percier 1996
36. « L'histoire du monde » Larousse 1993
37. Lancien, T. Didactiques des langues étrangère. Bd. clé international 1998
38. Martinet, A. Elément de linguistique générale. Bd. Armand colin, 1970
39. McCloud, S. L'art de l'invisible, vertige graphique 1999
40. Mialaret, G . Introduction aux sciences de l'éducation. Ed. Unesco Delachaux et Nestlé 1990

- 41.Mounin.G. Clefs pour la linguistique. Ed. Seghers Paris
- 42.Piaget, J. La psychologie de l'enfant. Bd. Bouchene. Alger 1993
- 43.Pierre, M. La bande dessinée. Bd. Librairie Larousse 1976
- 44.Puren, Ch. La didactique des langues étrangères. Ed. Didier collection. C.R.E.D.J.F 2004
- 45.Quella-Guyot, D La bande dessinée ,Hachette livre 1996
- 46.Rey. De Dove Le métalangage, Armand colin Paris 1997-1998
- 47.Roure Marie, L. Eléments de logique contemporaine. Ed. Presses universitaires de France 1967
- 48.scolaires - de Boeck- Wesmael 1993
- 49.Soussure, F. Cours de linguistique générale, ENAG 19990
- 50.Vaillant, P. Sémiotique des langages d'icônes. Paris, Honoré champion 1990
- 51.Vallon, V. Images et apprentissages. Bd. L'Harmattan 2002
- 52.Vandamme.R. Les maîtres de la bande dessinée. Ed. La renaissance du livre.2003
- 53.Viaud, Gaston. L'intelligence. Ed. Presses universitaires de France 1969
- 54.Whale, F. Qu'est-ce que le structuralisme ? Ed du Seuil, 1973
- 55.Zola, E. Le rêve, librairie Hachette 1936



Annexe

عنتره هو ابن الأمة الذي خلق ليكون حرا هو الحب المتألم يهوى الأنفة ويأبى الهوان.

وهو رمز الكفاح البطولي في سبيل الحرية والشرف والآباء
عفت الديار وباقي الأطلال

ريح الصبا وتقلب الأحوال

ملئت صرمت الجبل يا ابنه مالك

وسمعت في مقالة العذال

وأنا المجرب في المواقف كلها

وأل عبس منصبي وجعالي

منهم ابي شداد أكرام والد

والأم من حام فهم أخوالي

كان النظام العربي في العصر الجاهلي يقوم على أساس القبلية، وكان يحكم القبيلة شيخا كبيرا. وعرف عن هذا النظام عدم اعترافه بأبناء الإماء ولو كان أبائهم لأحرار يقول ابن قتيبة " كانت العرب في الجاهلية إذا كان للرجل منهم ولد من أمه أستعبده (1)

عنتره أحد الفرسان الذين عانوا من هذه المشكلة شاب شجاع قوي، يحمل بين جانبيه قلبا مرهفا ويقع في حب ابنه عمه عبلة يقف على أطلالها قائلا (2)

يا دار عبلة بالجواء تكلمي

وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

وتقف العبودية حائلا بينه وبين الوصول إلى الزواج من عبلة وكان يرى أمه تعاني أمامه بسبب هذه العبودية فيحس بالألم يعصر قلبه .

عنتره هو ابن الأمة الذي خلق ليكون حرا هو الحب المتألم يهوى الأنفة ويأبى الهوان.

وهو رمز الكفاح البطولي في سبيل الحرية والشرف والآباء
عفت الديار وباقي الأطلال

ريح الصبا وتقلب الأحوال

ملئت صرمت الجبل يا ابنه مالك

وسمعت في مقالة العذال

وأنا المجرب في المواقف كلها

وأل عبس منصبي وجعالي

منهم ابي شداد أكرام والد

والأم من حام فهم أخوالي

كان النظام العربي في العصر الجاهلي يقوم على أساس القبلية، وكان يحكم القبيلة شيخا كبيرا. وعرف عن هذا النظام عدم اعترافه بأبناء الإماء ولو كان أبائهم لأحرار يقول ابن قتيبة " كانت العرب في الجاهلية إذا كان للرجل منهم ولد من أمه أستعبده (1)

عنتره أحد الفرسان الذين عانوا من هذه المشكلة شاب شجاع قوي، يحمل بين جانبيه قلبا مرهفا ويقع في حب ابنه عمه عبلة يقف على أطلالها قائلا (2)

يا دار عبلة بالجواء تكلمي

وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

وتقف العبودية حائلا بينه وبين الوصول إلى الزواج من عبلة وكان يرى أمه تعاني أمامه بسبب هذه العبودية فيحس بالألم يعصر قلبه .

ابن قتيبة : الشعر والشعراء، دار أحياء العلوم بيروت- ط 2 1986 ص 153
أبو زيد القرشي- جمهرة أشعار العرب. دار الكتب العملية بيروت 211
ويعيش التناقص المؤلم حينما ينظر إلى والده الشريف شداد العبسي رؤوس القبيلة
و يتعرف به أبوه عادة العرب .
وكان العرب يعتمدون على الغزو كوسيلة للحصول على الرزق إذا جف القطر .
ذات يوم وجدت قبيلة عبس نفسها محاصرة من طرف قبيلة طي التي أغارت عليها
وسبت نساءها وأخذت أغنامها وإبلها وكان " عنتره فيهم فقال له أبوه : كر يا عنتره .
فقال عنتره : العبد لا يحس الكر، إنما يحس الحلاب والصر
فقال : كر وأنت حر فكر وهو يقول .

كل امرئ يحمي حره أسوده وأحمره (1)

وانطلق عنتره في أثر طي، ودخل معهم في عراق وقاتل واستطاع أن يعيد الغنائم
بعد أن انتصر عليهم .
ابن قتيبة الشعراء ن . ت . س ص 153

TABLE DES MATIERES

LA BANDE DESSINEE AU SERVICE

DE L'APPRENTISSAGE DU FRANÇAIS LANGUE ETRANGERE F.L.E

APPROCHE SEMIO-DIDACTIQUE

| | |
|---------------------------|---|
| Introduction | 1 |
|---------------------------|---|

PARTIE THEORIQUE

Chapitre I : La notion de signe: verbal et non-verbal

| | |
|--|----|
| 1- Acception générale du signe | |
| 1-1 Qu'est-ce qu'un signe ? | 5 |
| 1-2 Principaux rapports du signe | 5 |
| 1-2-1- Signes naturels | 5 |
| 1-2-2 Signes conventionnels | 8 |
| 2- Le sémion grecque | 9 |
| 2-1 La conception d'Aristote | 11 |
| 2-2 La conception de Platon | 13 |
| 3- Sémiologie et linguistique | 16 |
| 3-1 Sémiotique et logique | 19 |
| 3-2 Structure logique | 27 |
| 3-2-1- Structure du récit | 35 |

Chapitre II: Représentation esthétique

| | |
|---|----|
| 1- Le concept du signe esthétique | 39 |
| 1-1- Le signe esthétique | 39 |
| 1-2-1- Forme sensible | 42 |
| 1-2-2- Le signe absolu | 46 |
| 2- Principe d'imitation | 47 |
| 2-1 - Mimésis et talent | 47 |
| 3- Représentation symbolique | 51 |
| 3-1- Le symbole du rêve | 53 |

3-1-1- Contenu latent53

3-1-2- Contenu manifeste53

Chapitre III- Aspect synchrétique du récit graphique (verbo-iconique)

1-Historicité de l'iconicité56

1-1- les avant-courriers58

1-2- Dessin paléolithique58

1-3- dessin sumérien58

1-4- Dessin égyptien59

1-5- Bas-reliefs60

1-6- Tapisserie de Bayeux60

2- La B.D genre60

2-1- Le dessin61

3- La nature de l'icône64

3-1- Qu'est-ce qu'une icône ?.....66

3-2- Le degré d'analogie67

3-2-1- Icône-image67

3-2-2 Icône-symbole67

4- Types d'icônes (Peirce)67

4-1- Icône67

4-2- Motivation69

4-3- Diagramme71

5- Propriétés descriptives de la B.D72

5-1- Spécificité de laB.D72

5-2- Perichamp73

5-3- Aspect cosmogonique75

5-4- Mouvement et espace76

5-5- Empathie et contrat79

5-6- Narration iconique79

6 - Mécanisme technique81

6-1- Dynamique81

| | |
|------------------------------------|----|
| 6-2- Mise en séquence | 81 |
| 6-3- Ellipse | 85 |
| 6-4- Le temps dans les cases | 90 |
| 6-5- Pictogramme | 90 |
| 6-7- Couleur | 91 |

PARTIE PRATIQUE

Chapitre IV: Structure didactique de B.D

| | |
|--|-----|
| 1 - Didactique et Didactologie | 95 |
| 2 - Le graphique didactique | 96 |
| 3 - Le manuel scolaire et la B.D | 98 |
| 3-1- Qu'est ce qu'un manuel ? | 98 |
| 4-Apprentissage | 101 |
| 4-1- Qu'est un apprentissage ? | 101 |
| 4-2- Apprentissage artistique | 102 |
| 4-3- Apprentissage du dessin | 103 |
| 4-3-1- Le dessin et la perception | 105 |
| 4-3-2- Le dessin et l'intention | 106 |
| 4-4- Apprentissage d'une langue seconde | 107 |
| 4-5- Stratégies d'apprentissage | 109 |
| 4-5-1- Stratégie de communication compensatoire | 111 |
| 4-6- Compétences socioculturelles | 111 |
| 5 - Création d'une B.D, les aventures d'Antara El Absi | 112 |
| Conclusion | 128 |
| Glossaire | 129 |
| Références bibliographiques | 130 |
| Annexe | 133 |
| Résumé | |