

Séminaire EUCOR “L’histoire des médias à travers les textes”

Semestre d’hiver 2006/2007

Remarques sur la première partie du séminaire qui a eu lieu à Fribourg-en-Brisgau les 1^{er} & 2 décembre 2006.

L’idée à la base du séminaire était celle d’observer comment un nouveau média forme le cadre pour le développement de nouvelles formes symboliques, c’est-à-dire de nouveaux genres soit textuels, soit représentatifs tout court¹. L’apparition d’un nouveau média provoque à coup sûr une vive discussion sur les désavantages, voire dangers du nouveau média par rapport à la technique médiatique établie – qu’il s’agisse de l’écrit par rapport à l’oral, de l’imprimerie par rapport aux manuscrits, de la photographie par rapport aux arts représentatifs traditionnels, du film, de la télévision, de l’Internet par rapport à leurs antécédents.

Assez souvent, les formes symboliques nouvelles établissent des exigences nouvelles à la langue, menant ainsi à de nouveaux moyens d’expression langagière, tant au niveau du vocabulaire qu’au niveau d’une syntaxe par exemple plus complexe. L’idée était donc celle d’observer les phénomènes en question dans plusieurs domaines symboliques tant au point de vue ‘expression/contenu’ qu’au point de vue ‘histoire’ (chronologie, temps) et au point de vue ‘médias’.

JULIANE RIED, de Fribourg-en-Brisgau, a commencé avec une contribution sur un média particulièrement complexe, celui du théâtre : comme une représentation théâtrale vit de l’interaction entre les spectateurs et la pièce représentée, c’est déjà la forme extérieure de la salle de théâtre qui joue un rôle

¹Le terme ‘forme symbolique’ est dû à Ernst Cassirer et englobe tous les genres textuels, ceux de la radiodiffusion, la télévision (couramment dit ‘formats’), ceux du film, de l’art représentatif etc. – Cassirer, Ernst [1874-1945]. ²1953 *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 vols. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. – Le texte est accessible aussi pour les non germanophones : Cassirer, Ernst. 1986, 1991, 1995. *La philosophie des formes symboliques*. Vol. 1, *Le langage* ; trad. de l’allemand par Ole Hansen-Løve et Jean Lacoste. Paris : Éd. de Minuit, 1991. – Vol. 2, *La pensée mythique* ; trad. de l’allemand et index par Jean Lacoste ; Paris : Éd. de Minuit. 1986. – Vol. 3, *La phénoménologie de la connaissance* ; trad. de l’allemand et index de Claude Fronty. Paris : Éditions de Minuit. 1995.

primordial et qui reflète en même temps de par sa construction les attitudes et les possibilités du public. Une étude relativement récente, faite aux États Unis, sur l’histoire de l’opéra français², nous montre que les théâtres de l’absolutisme étaient construits comme des ellipses avec deux foyers : l’un, la scène, l’autre, au moins aussi important, la loge du roi et autour d’elle les loges d’autres membres de la noblesse. Pour parler avec Ovide : *spectatum veniunt, veniunt spectentur et ipsae* – phénomène qui, à l’époque, n’exclut certes pas les hommes.

Dans ces théâtres, une tâche des plus grandes était celle de faire taire non seulement les gens debout dans le parquet, mais un public qui a un penchant très naturel à s’exprimer, à être bruyant, à faire des commentaires, à s’amuser tout court etc. Tout cela ne peut rester sans répercussions sur le style de déclamation, l’accompagnement musical, voire le contenu des pièces. Des loges avec des prostituées dans le ‘Festspielhaus’ Wagnerien à Bayreuth – quelle idée ! On ne s’en sortirait que lapidé ou même décapité.

Une certaine partie des interventions était vouée au Moyen Âge comme une époque où, en ce qui concerne les langues romanes, on peut observer un passage de l’oral (ou du latin écrit) à l’écrit vernaculaire. Comme c’est en même temps une époque où les villes et la vie urbaine prennent leur essor, il naît une multitude de genres nouveaux qui reflètent tant la vie médiévale que, tout spécialement, la division du travail provoquée par les nouvelles formes de vie. Les fabliaux, un genre qui n’est certainement pas fait pour le grand public (traité par MARIE KREBS, Strasbourg, et MURIEL WINKLER, Zürich) et de l’autre côté les miracles reflètent par exemple cette vie médiévale dans la mesure où pratiquement toutes les professions qui existent à cette époque-là trouvent

²Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris : A cultural history*. Berkeley : University of California Press (Studies on the history of society and culture ; 21)

leur place dans les textes (chaque profession a droit à son miracle spécifique). Ce qui nous étonne le plus dans la forme symbolique qu'est le fabliau, c'est son contenu scabreux qui va de pair avec un vocabulaire qui ne sortira guère impunément de la bouche du commun des mortels.

Cette occupation avec le Moyen Âge a été continuée par deux autres zurichoises, RAFAËLE WEBER et BEATRIZ PEÑA avec leurs contributions sur les chansons de geste et le roman en vers respectivement. Ce sont des genres textuels qui, vu les phénomènes bien connus de la 'mouvance du texte', donnent lieu, pour le même 'texte / contenu', à des formes manuscrites d'une longueur très variable. Si les chansons de geste sont encore faites pour la performance orale, accompagnée d'un instrument musical dont la mélodie est à l'origine de la forme strophique (laisses), les romans en vers sont déjà faits pour la lecture collective, en partie même déjà pour une lecture individuelle, sans accompagnement musical ; ils sont copiés à partir d'un texte lui-même écrit (qui peut cependant être augmenté et agrémenté par le copiste).

C'est seulement au début du 13^{ème} siècle que naît la pratique d'écrire des romans en prose vernaculaire. Tandis qu'avant 1200, la question de savoir si le texte dit la vérité ou non ne se posait pas du tout, le roman en vers a déclenché, à partir de 1180, une discussion très vive sur la vérité de son contenu : on se demandait si les personnes dont on rapporte le discours direct, ont vraiment pu parler en vers. C'est donc seulement à ce moment-là que prend forme un concept de 'fiction'³. Dans un sens inverse, la discussion s'est produite pour le film : là, il fallait reconnaître le caractère fictionnel des images filmiques.

Un média qui a ses racines dans le 16^{ème} siècle italien, surtout à Venise –et qui revêt une importance primordiale au cours des siècles– sont les journaux, donc ce qu'on appelle de nos jours avec une métonymie 'la presse'. Elle a fait l'objet de trois contribu-

³Voir, pour cette discussion, d'un point de vue germanistique : Knapp, Fritz Peter. 2005. *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik (II)*. Heidelberg : Winter (Schriften der Phil.-Hist. Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften ; 35).

tions : celle d'ANNETTE BENDER sur la genèse d'une panoplie de genres textuels dans les journaux du 19^{ème} siècle, celle de STÉPHANIE BACHMANN sur les formes langagières des titres de presse et celle de MARIA TAMACHEVA sur la presse féminine française et les métaphores de l'amour.

ANNETTE BENDER, Fribourg, a donné une vue générale sur le 19^{ème} siècle où l'on peut observer, à l'intérieur des journaux, la diversification du contenu sous des rubriques tel 'monde de la politique', 'monde juridique', 'monde économique', etc. Cela reflète en même temps, dans une mesure beaucoup plus détaillée, les progrès dans la division du travail et ses retombées sur l'agencement et l'articulation du contenu des journaux. Chaque lecteur doit pouvoir trouver très vite ce qui l'intéresse sans lire un journal d'un bout à l'autre – acte indispensable au début de l'évolution de la presse dans les années 1610. C'est un des exemples les plus clairs de la boucle de régulation qui existe entre un grand public et la forme langagière que doit revêtir un média comme celui de la presse.

C'est seulement vers la fin du 19^{ème} siècle qu'est né une technique de signaler d'une façon très voyante le contenu d'un article : savoir les titres bandeaux ou banner-headlines, donc des titres qui enjambent plusieurs colonnes. C'était exactement le sujet de la contribution de STÉPHANIE BACHMANN, Strasbourg, qui a utilisé surtout des exemples modernes tirés des *Dernières Nouvelles d'Alsace* et du journal *Le Monde*.

Ici il serait d'une part intéressant de suivre un peu l'histoire des titres bandeaux jusqu'à la forme qu'ils ont prise au cours d'environ une centaine d'années déjà : un surtitre, un titre et un sous-titre (en anglais : lead, headline, header ou 'chapeau' pour les français)⁴.

De l'autre part, il faut certainement tenir compte encore une fois du lecteur dans un sens un peu différent de celui évoqué plus haut : il y a des pays comme l'Alle-

⁴On trouve de bonnes informations dans deux thèses de doctorat : Kniffka, Hannes. 1980. *Soziolinguistik und empirische Textanalyse : Schlagzeilen und Leadformulierung in amerikanischen Tageszeitungen*. Tübingen : Niemeyer. – Mårdh, Ingrid. 1980. *Headlines : on the grammar of English front page headlines*. Lund : CWK Gleerup. (Lund Studies in English ; 58).

magne ou la Suisse alémanique, où les lecteurs s'abonnent à des quotidiens. D'autres pays –comme la France, l'Italie– ont une culture de vente au kiosque. S'il faut allécher chaque jour de nouveau sa clientèle, on a besoin d'une première page (dite la Une) tout à fait différente de celle par exemple de la *Neue Zürcher Zeitung* : on doit placer bon nombre de titres criards (et des photos) sur la Une en guise d'appât pour les victimes quotidiennes.

En ce qui touche les métaphores de l'amour dans la presse féminine française, spécialement dans les horoscopes (MARIA TAMACHEVA, Strasbourg), on peut observer les métaphores plus ou moins typiques ('the usual suspects') selon les investigations faites par Lakoff & Johnson, avec, cependant, une note culinaire quelque peu particulière⁵.

Dans la tradition occidentale, on s'est surtout intéressé à la dimension phonographique de l'écriture alphabétique, autrement dit : à la représentation de l'oral qu'elle assure au départ. Or, une page à remplir met à la disposition de celui qui écrit une surface à deux dimensions, tandis que la parole orale reste forcément une affaire linéaire. On peut profiter de ces deux dimensions de plusieurs façons : l'une d'entre elles (intervention de MAXIME BOIDY, Strasbourg) est une poésie qui fait valoir la forme extérieure du texte (poésie visuelle). Les calligrammes popularisés par Apollinaire représentent une forme particulière, de même que l'art conceptuel de Joseph Kosuth (tableau "Art as idea as idea"). Mais on trouve déjà au Moyen Âge une approche nouvelle de l'écriture dans le XXVIII^e *carmen figuratum* du *De Laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur (780-856), dont le texte fait image : "le dessin surgit de l'intérieur ; il est texte lui-même, intégré au macrotexte poétique, indissolublement lié à lui par la matérialité signifiante des lettres"⁶. Il va sans dire que la pratique de la poésie visuelle est beaucoup plus ancienne : il y a

plein de ces textes à l'époque helléniste et, par exemple, dans la culture chinoise⁷.

Une autre manière de faire valoir les deux dimensions d'un texte écrit sont les images qu'on ajoute au texte. Cela a donné naissance, entre autres, à un genre ou média nouveau dans le domaine de l'écrit : la bande dessinée traitée dans une contribution du fribourgeois PHILIP CORMIER. Dans ce cas-là, on peut se poser la question de savoir si la composante 'texte écrit' est nécessaire du tout : dans un film muet, la pure séquence des images, en mouvement bien sûr, nous donne assez d'informations pour comprendre une histoire entière. Cela montre que nous devons fixer notre attention dans un premier temps sur le minimum d'images qui serait nécessaire pour construire une histoire sans paroles ainsi que sur la question de savoir à quel point on doit simplifier le contenu des vignettes (réduction à ce qui est indispensable). Dans un deuxième temps, on peut se demander dans quelle mesure il est nécessaire d'ajouter des informations écrites. On verra surtout que, dans la partie écrite, on peut jouer avec la forme des caractères, leur grandeur, couleur, pour exprimer p. ex. les émotions des personnes qui parlent.

Il est intéressant de voir que la bande dessinée a été créée d'abord pour des adultes et que, dans une évolution qui nous est familière –à cause des observations faites entre autres dans le domaine de la presse–, il s'est formé une série de sous-genres de la bande dessinée comme il s'est formé, dans le domaine du film, une série de genres filmiques répondant à des besoins communicatifs ou des besoins d'expression des metteurs en scène.

On s'est approché, en fin de compte, aussi du média probablement le plus nouveau, c'est-à-dire l'Internet. MARIA CALI et SUSANNE YOW-SIN-CHEUNG, Fribourg, ont tracé l'histoire –certes brève, mais déjà très riche– d'un genre nouveau qui s'appelle 'Weblog' (abréviation : blog) et qui a la fonction d'intermédiaire entre le journal intime d'une personne privée et un journal imprimé. Dans ce continuum, les sites Web en

⁵Lakoff, George & Johnson, Mark. ¹¹1996. *Metaphors we live by*. Chicago : University of Chicago Press. – Lakoff, George. ⁶1994. *Women, fire, and dangerous things : what categories reveal about the mind*. Chicago : University of Chicago Press.

⁶Zumthor, Paul. 1975. *Langue, texte, énigme*. Paris : Éd. du Seuil, p. 28.

⁷Voir Massin, Robert. 1970. *La lettre et l'image : la figuration dans l'alphabet latin du 8. siècle à nos jours*. Paris : Gallimard.

ligne qu'entretiennent entre temps la plus grande partie des journaux du monde, et non seulement les plus importants, prennent une position intermédiaire⁸. C'est-à-dire que les sites Web en ligne des journaux profitent de l'actualité et de la rapidité des Weblogs tout en s'ouvrant la possibilité d'un feed-back direct avec les lecteurs.

Un autre genre, le chat qui a pris naissance dans l'entourage de l'Internet, réunit trois propriétés (intervention de VOUGHAN-GINIRINA RAMANDIMBISOA & KAMALA AHMADOVA, Strasbourg) : (1) les avantages du langage écrit sous sa forme linéaire, non spatiale ; (2) dans ce cadre, la correspondance qui existe entre un graphème et sa traduction sonore ; (3) il s'agit d'un dialogue non pas oral, certes, mais sous forme écrite, et qu'on peut analyser par là avec les moyens de l'analyse conversationnelle.

Ce qui semble primer dans le chat, c'est surtout la fonction ludique qui relève de la deuxième caractéristique, c'est-à-dire de la corrélation qui existe entre les graphèmes (tant lettres que chiffres et signes diacritiques) et leur traduction sonore : on exploite ces relations ainsi que des effets optiques qu'on peut créer avec des smileys –ou émoticons– pour des fins plus ou moins ludiques, même si la communication 'normale' ou 'sérieuse' par chat n'est pas exclue. Plus il y a de participants au chat, plus donc le chat est un polylogue, et plus monte le caractère ludique de cette forme symbolique communicative.

Malheureusement, le rapporteur n'a pas pu assister à toutes les interventions faites par les étudiantes et étudiants. Il a notamment dû s'absenter de la session qui a eu lieu à Strasbourg vendredi 15 décembre. Le rapport doit donc forcément accuser certaines lacunes.

Le sujet traité par BRIGITTE KRAMER, zurichoise ("Le genre textuel des sermons médiévaux") aurait pourtant intéressé beaucoup le rapporteur. En tous lieux et bon an mal an, les étudiants romanistes allemands apprennent qu'on devrait lier l'apparition précoce de documents écrits

⁸Le site Web pour les sites Web des journaux est www.kidon.com/media-link/index.php.

en langue vernaculaire française avec deux conciles (Tours et Reims) qui ont autorisé les clercs à utiliser la langue romane dans la prédication. On devrait donc s'attendre à une bonne série de sermons écrits en ancien français – mais il n'en est rien. À leur place nous sommes confrontés avec la citation, dans un ouvrage d'histoire écrit en latin, d'un texte juridique en ancien français et en ancien haut allemand qui fait acte d'un serment public ('Serments de Strasbourg'), tout en faisant transpercer la syntaxe compliquée d'un patron de couture latin. Les sermons écrits n'apparaissent que bien plus tard et ils restent plutôt clairsemés⁹. C'est un livre de Michel Zink qui nous apprend la cause profonde de ce manque – inattendu à première vue¹⁰ : On prononce les sermons devant un auditoire laïque, mais on les écrit pour la lecture par des clercs. Le clergé a de tout temps aimé les sermons modèles dont l'utilité augmente au fur et à mesure que l'idiosyncrasie langagière diminue. C'était d'ailleurs un des moyens choisis pour faire de la propagande efficace pour les croisades¹¹. Mais retournons à nos moutons.

KATHRIN BURG et SARAH DANZEISEN, les deux de Fribourg, ont traité le sujet de la photographie qui a eu une fonction de catalyseur pour la discussion sur une nouvelle définition des arts plastiques – discussion qui est un exemple type de ce qui se passe lors de l'introduction d'un nouveau média. Dans ce cas-là, la discussion s'est concentrée notamment sur deux points : (1) ¿la photographie, est-elle un art ? et (2) ¿Comment définir la réalité ?

⁹Voir à ce sujet l'*Inventaire systématique des premiers documents des langues romanes* édité en cinq volumes par Barbara Frank [maintenant Job], Jörg Hartmann et Heike Kürschner [maintenant : Kürschner-Grezco]. 5 vols. Tübingen : Narr (ScriptOralia ; 100), vol. II, p. 327-358. Le 'fragment de Jonas' (Valenciennes) ne compte pas. Il doit sa survie au pur hasard d'être écrit sur un bout de parchemin qui a été réutilisé pour la reliure d'un codex.

¹⁰Zink, Michel. 1976. *La prédication en langue romane : avant 1300* Paris : Champion. (Nouvelle Bibliothèque du moyen âge ; 4).

¹¹Christoph T. Maier (ed.). 2000. *Crusade Propaganda and Ideology : Model Sermons for the Preaching of the Cross*. Cambridge : Cambridge UP. – Maier, Christoph T. 1994. *Preaching the crusades : mendicant friars and the cross in the thirteenth century*. Cambridge : Cambridge UP. (Cambridge studies in Medieval life and thought ; Ser. 4, 28).

Est-ce que ce qui est visible sur une photographie correspond à la réalité ?

Charles Baudelaire, dans sa fonction de critique de l'art, et Eugène Delacroix en tant que peintre, ont émis des jugements défavorables sur la photographie : tandis que l'œil et le tempérament de l'artiste opèrent un choix dans la représentation artistique de ce qu'on pourrait regarder comme la réalité, cet acte de sélection manque dans une photographie. Tous les détails ont le même droit. Conséquemment, il s'est développé une école dite pictorialiste : les photographes ont eux-mêmes supprimé certaines informations optiques tout en rehaussant d'autres. Vu le perfectionnement permanent de la technique photographique, le problème ne s'est pas amoindri. Avec la possibilité de reproduire, à partir d'un seul négatif, un nombre très grand de clichés, il s'est posé le problème de l'art multiplié ou 'ars multiplicata'. Ici c'est le philosophe et critique allemand Walter Benjamin qui a été amené à souligner le manque d'un caractère auratique dans l'art multiplié ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"). Cette 'aura' ferait la différence entre art et art multiplié.

Le problème de la réalité se pose sous forme accrue dans 'les évaluations esthétiques et critiques du nouveau média 'film'', sujet traité par deux autres Fribourgeoises, SABINE KLETZKE et LAURA STOLL. Le public devait apprendre à distinguer entre la 'réalité réalité' et la 'réalité' visible dans un film – ce qui, au début, était assez difficile. Car à première vue la thèse émise par exemple plus tard par le grand critique polonais du film, Siegfried Kracauer –thèse selon laquelle le film permettrait de représenter et, surtout, de sauver et d'emmagasiner la réalité–, nous paraît séduisante¹². En fin de compte, le film a contribué, comme la photographie, à une nouvelle façon de voir et de regarder les choses. Tant les photographies que les films nous permettent de voir des choses qu'on n'aurait pas vues autrement.

La contribution de CHRISTINE WENDER et de REBECCA KOCH ('Les adaptations cinématographiques de romans classiques

français dans les années 80 et 90') a permis de voir encore une fois, et comme à vol d'oiseau, le problème général : la matière d'un roman peut être représentée sur le plan conceptuel, c'est-à-dire encore sans réalisation concrète, palpable, perceptible, qui présuppose nécessairement la matérialisation dans un média, et ce dans une séquence temporelle. Or, au niveau conceptuel la matière d'un roman permet des réalisations médiatiques différentes : une réalisation sous forme écrite, par exemple dans un roman ; ou la réalisation sous une forme filmique. Dans les deux cas, on travaille avec des grands syntagmes (les gens du film utilisent volontiers le terme de 'chapitres') qui se décomposent en épisodes, en séquences, l'unité filmique la plus petite étant par exemple un cadrage. Dans le cas du signe langagier, on peut décomposer des séquences encore en des phrases qui contiennent des mots etc.

Or, tandis que la problématique principale est identique, le film dispose non seulement de signes symboliques, mais aussi de signes iconiques, indexicaux et musicaux. Pour établir une cohésion entre les séquences filmiques, on utilise en principe les moyens que nous connaissons dans le langage parlé ou écrit : dans la réception, nous devons intégrer des signes ou séquences plus petites dans des unités plus larges où leur caractère successif est suspendu. Dans le cas de la production, il faut décomposer les unités conceptuelles plus larges en unités plus petites qui se suivent dans le temps.

Les intervenantes ont montré, en présentant des extraits de films, comment cette cohésion se fait : par exemple par la mélodie qui sous-tend une séquence filmique ; par une reprise qui correspond à l'anaphore langagière ; par le mouvement d'une personne à travers une scène ... En même temps, on peut utiliser un commentaire parlé, un moyen de cohésion des plus forts – dans la version filmique de *Madame Bovary* c'est le monologue intérieur (style indirect libre) qui est rendu par le commentaire soit d'un narrateur, soit de la personne qui 'pense'. Un autre point où il y a similitude entre film et livre concerne les formes symboliques : comme en littérature, des genres filmiques se forment – dans le cas de *Madame Bovary* c'est la forme filmique d'un 'drame' qui

¹²Kracauer, Siegfried. 1964. *Theorie des Films : die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. [Vom Verf. rev. Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan]. Frankfurt am Main : Suhrkamp.

correspond au 'drame' qu'est le roman. Il faut donc que, une fois un nouveau média établi, on crée une série de formes symboliques qui établissent les critères de sélection pour la construction d'un sens général.

C'est la Strasbourgeoise SABRINA TEBIB qui a montré cela encore une fois dans sa contribution «La déclaration d'amour à l'épreuve de la médialité poétique : l'étude des poèmes du 16^e siècle». Une déclaration d'amour est un concept qui peut être réalisé sous des formes médiatiques différentes. Une de ces formes sont les textes qu'on appelle 'poèmes d'amour'. Il faut donc linéariser le concept d'une façon ou d'une autre en s'insérant dans le système générique qui existe dans telle ou telle langue. En choisissant la forme d'un sonnet ou d'un décasyllabe, on s'inscrit dans une tradition discursive avec son intertextualité qui comporte non seulement des schémas métriques et des schémas de versification, mais aussi des champs métaphoriques auxquels on fait appel pour concrétiser le concept abstrait d'une déclaration d'amour. Dans le cas de la poésie d'amour, cela peut aller si loin que «le langage de l'amour se transforme dans un amour du langage», donc un travail *langagier* où le rapport avec la réalité perd son importance : La Laura que chante Pétrarque, a-t-elle vraiment existé ? Qui se cache derrière la Délie de Maurice Scève ? Le cas extrême serait "l'enchantement sans référence" de Stéphane Mallarmé. Une telle évocation sans référence ne serait par exemple guère possible avec le choix d'un média plus concret, visible, tel un bouquet de fleurs ou les regards languissants de celui qui aime.

La dernière contribution, celle de CLAIRE VACHON sur une phraséologie comparée entre le Français standard, représenté par le journal Le Monde, et le français qu'on utilise dans les journaux du Québec, a renoué avec les interventions portant sur les journaux. Ici c'était la question de savoir si la phraséologie utilisée dans quelques journaux du Québec se distingue de celle utilisée en France. On peut constater en fin de compte une telle différence – et CLAIRE VACHON l'étoffé dans une thèse de

doctorat soutenue il y avait quelques jours auparavant. La question qui se pose est celle de savoir à quel point il existe un français standard. C'est que l'espace variationnel que comporte une langue est assez grand, tant au point de vue diatopique qu'aux points de vue diaphasique et diastratique. L'exemple de la phraséologie est cependant très bien choisi parce que, dans ce domaine, il existe, tout le monde en conviendra, des différences locales considérables.

Le séminaire a montré surtout qu'il peut être avantageux de se pencher non seulement sur les textes écrits, mais de lever le regard pour faire des observations sur d'autres médias – comme la photographie, le film, la télévision, la radio, la bande dessinée. Au plus tard dans de tels cas, on voit combien il est utile, voire indispensable, de partir d'un modèle du signe comportant au moins quatre positions, dont une sera celle des concepts. C'est que le niveau conceptuel est le dénominateur commun, non seulement entre des formes symboliques qui se réalisent dans plusieurs médias, mais déjà pour le cas de la traduction d'un texte dans une autre langue. Elle présuppose nécessairement le niveau conceptuel en tant que *tertium comparationis*.

Aux pages suivantes on trouve deux schémas. Le premier est une version du modèle trapézoïdal du signe inspiré par les modistes scolastiques (les linguistes confondent volontiers le concept, domaine qui transcende une langue particulière, avec la case du côté droit au niveau supérieur du schéma dans Fig. 1 et qu'ils ont pris coutume d'appeler 'signifié').

Freiburg, les 02.12.2006 et 17.12.2006
Wolfgang Raible.

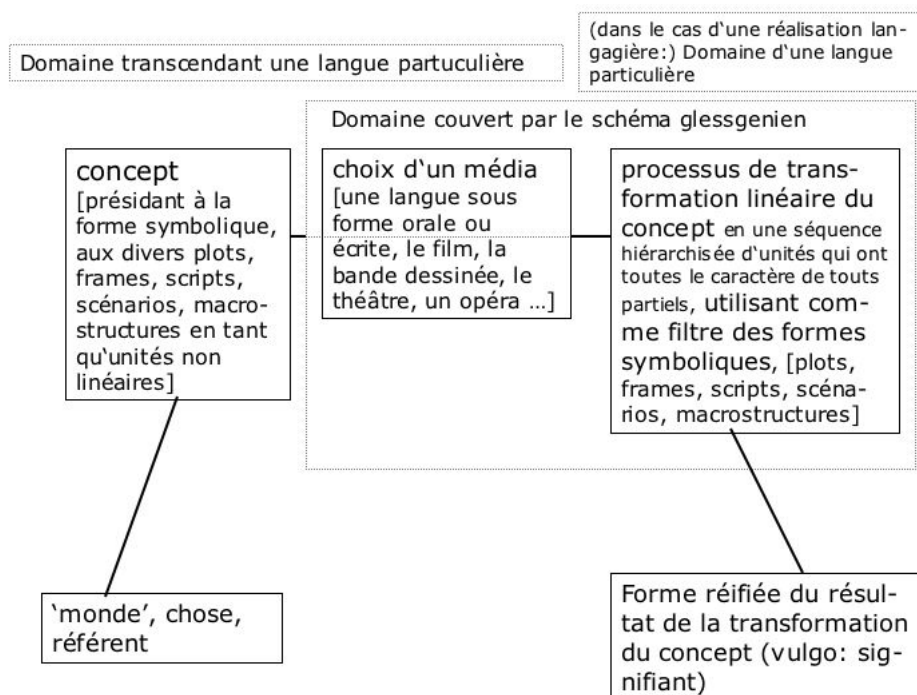
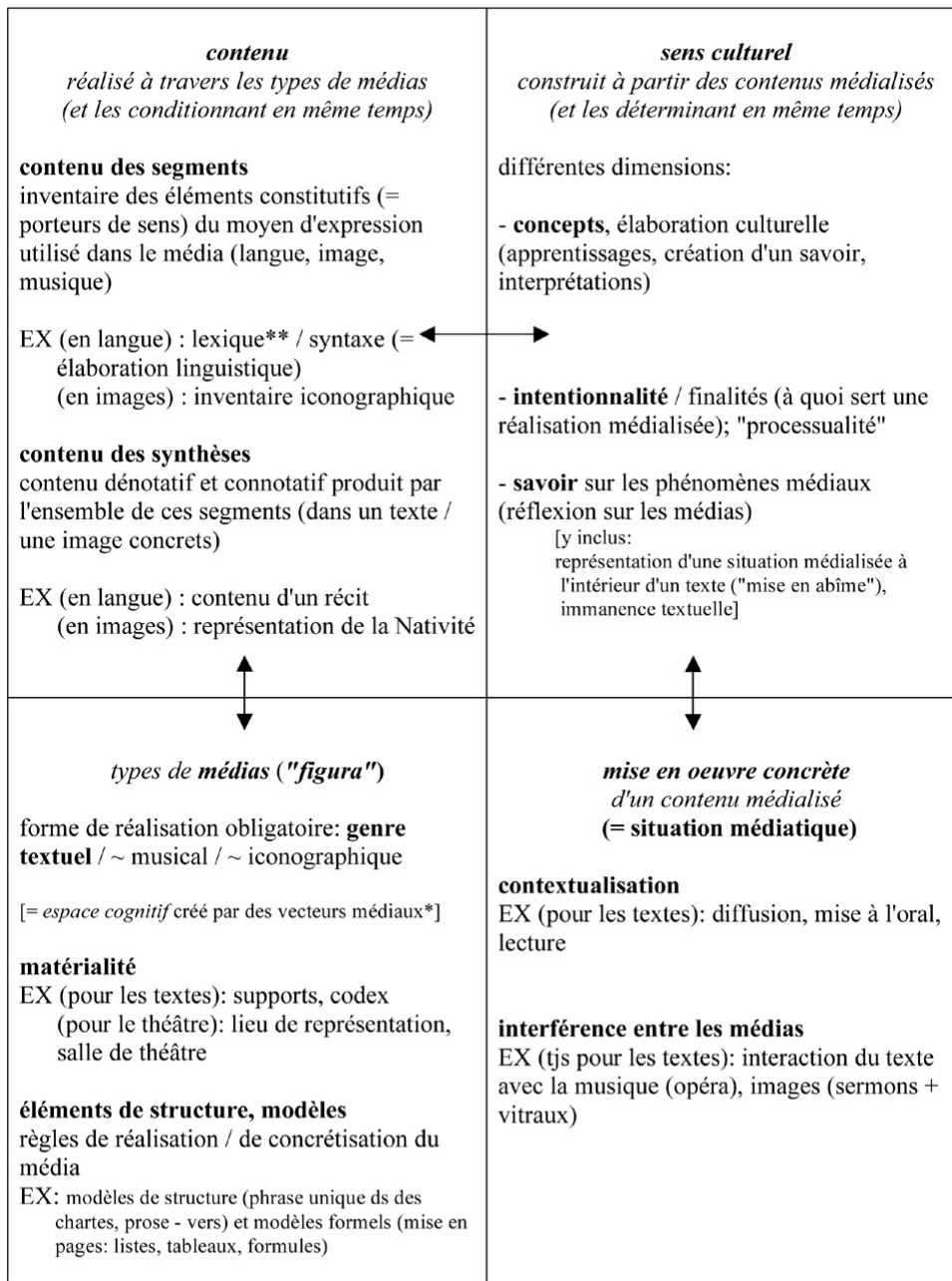


FIG. 1 – Le modèle trapézoïdal du signe d’après les modistes scolastiques, adapté par W.R. Attention : un texte entier est un signe au même titre qu’un mot. C’est que indubitablement le texte entier signifie lui-aussi . . . Le terme du ‘tout partiel’ est emprunté à Edmund Husserl (*Logische Untersuchungen*, Partie “Die Lehre vom Ganzen und den Teilen” et veut dire : une unité qui est le tout pour les sous-unités qu’elle englobe, par exemple les mots dans une phrase, et en même temps une partie dans une unité encore plus large. C’est par l’intégration des parties dans un tout hiérarchiquement supérieur que naît la valeur ajoutée caractéristique de toutes les productions significatives.

Pour le schéma de Martin-Dietrich Gleßgen, voir page suivante. Il correspond au domaine en pointillé dans le schéma ci-dessus.

modèle sémiotique de la médialité



* = exploitation de la feuille etc. comme forme visuelle, par ex. tableaux, formules (évolution des maths dp. XVIIe s.), poésie

** l'inventaire lexical constitue un ensemble de savoir partagé dans la société

FIG. 2 – Schéma de Martin-Dietrich Gleßgen qui correspond au domaine en pointillé du schéma scolastique élargi à la page précédente.