

Compte rendu de thèse de doctorat intitulée

« Herméneutique d'un discours pluricode: approche sémio-pragmatique de la bande dessinée *Astérix et Cléopâtre* de René Goscinny et ses adaptations filmiques»

Dr/ Douàa Bayoumi*

Maître de conférences au département de français, faculté des lettres, université de Menoufia

bayoumi.douaa@gmail.com

Résumé:

Cette étude se propose de décrire le parcours de l'écriture d'un récit passionnant, depuis la phase de la préfiguration du topic et de sa scénarisation, passant par celle de la planification du contenu et de sa configuration, jusqu'à celle de sa narration et de sa réception. Comme approche analytique, nous adopterons l'empirico-induction et l'hypothético-déduction, en nous appuyant sur le cadre théorique de la sémio-pragmatique. L'étude sera divisée en trois chapitres. Dans le premier, intitulé « *Figurativisation du sens* », nous examinerons le parcours de la figuration du topic et celui de sa saisie au niveau immanent de la narration, en tenant compte des circonstances de sa production et de sa réception. Dans le deuxième, « *Énonciation du récit* », nous étudierons le plan apparent de la narration pour décrire le parcours de la conversion du topic imaginaire en un texte cohésif et cohérent, en mettant en lumière les différentes adaptations du contenu en fonction du médium de diffusion et des compétences du public. Dans le dernier chapitre, « *Narrativisation des émotions* », nous analyserons la dimension passionnelle du récit en examinant les stratégies narratives utilisées pour intéresser et émouvoir

Received: 16/04/2024

Accepted: 18/05/2024

Available online: 30/12/2024

le récepteur. À la fin de l'étude, nous présenterons les résultats, soulignant notamment que le sens de l'histoire fictive ne se configure pas uniquement à travers la succession logique des événements, mais également à travers la tension entre le nœud narratif, les attentes anticipées du récepteur, la réponse textuelle fournie, et la surprise potentielle que réserve le récit.

Mots-clefs : dialogisme narratif, écriture du récit, narratologie fonctionnaliste narratologie structuraliste, intrigue cognitive, intrigue affective.

La lecture d'une fiction en papier et son visionnage dans la salle du cinéma se considèrent toujours comme des sources indéniables d'évasion. Mais dans un monde dominé par la technologie et le numérique, ces deux sources se trouvent en rivalité avec de nouvelles formes d'expression plus interactives et plus captivantes permettant au public de s'immerger dans des mondes imaginaires sans quitter le confort du foyer.

Face à cette situation critique, les écrivains et les cinéastes se trouvent contraints de satisfaire le nouveau goût du public et de trouver des moyens d'écriture novateurs pour promouvoir leurs œuvres. Cette adaptation aux nouvelles tendances du marché et aux modes de communication modernes ne devient plus un choix mais une nécessité. Comme l'a déjà souligné Sartre dans *Situations II* (1948), le contenu fictionnel ne peut prendre sens et vie qu'à travers sa consommation, faute de quoi il serait davantage des lettres dépourvues de tout pouvoir évocateur, voire de toute capacité à évoquer des sentiments ou des réactions chez le public :

« *L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier* » (Ibid. : 91).

Mais pourquoi le public continue-t-il à lire ou à regarder une histoire plutôt qu'une autre ? Qu'est-ce qui rend cette histoire spécifiquement séduisante ? Comme l'a déjà indiqué Baroni, « *nous lisons pour l'intrigue* » (2017 : 13) dont la narration passionnante, captivante et enivrante nous attache davantage au monde imaginaire. C'est ce qui soulève la question suivante : comment la structure de l'intrigue engage-t-elle le public à sa réception et l'adhère-t-elle à son univers fictif ? En effet, la réponse à cette question exige de comprendre au préalable le quoi de la forme du récit et le comment de sa mise en forme.

1. Littérature sur le récit

Dans cette perspective, il serait pertinent d'indiquer que toutes les théories de la narratologie prennent le récit comme un discours narratif représentant une séquentialité d'événements fictionnels agencés dans un ordre chronologique préférentiel et manifestés à travers divers médiums. L'agencement de ces faits renvoie à la trame diégétique connue sous le nom de l'intrigue et est situé à deux niveaux de narration désigné tantôt par histoire-récit chez Genette, tantôt par raconté-racontant chez Bremond ou par fabula-sujet chez Tomachevski. Cette dichotomie a été interrogée par une multitude d'approches narratives.

Certaines de ces approches, telle la narratologie structuraliste, ont pris pour champ d'investigation la forme de l'histoire racontée. Leurs analyses étaient plutôt thématiques et se sont focalisées sur la logique et la grammaire des événements narratifs. Elles ont envisagé le récit comme un objet clos formé de signes et de symboles, et l'ont abordé indépendamment du contexte de sa production et de sa réception. Elles se sont focalisées sur la forme du contenu narratif. Leur objectif a été la mise en place d'une structure narrative canonique sur laquelle l'intrigue de tout récit peut s'articuler. Cette structure a été déchronologisée, résumée et hiérarchisée dans une logique actionnelle causale afin de dégager le sens immanent du récit et sa structure profonde.

De par cette conception, la structure de l'intrigue a acquis plusieurs formes. Dans la *morphologie du conte* (1928), Propp l'a réduite à une succession d'un ensemble de trente et une fonctions formant un seul conte-type et dont l'ordre est relativement prévisible en termes des conventions du genre. Quant à Greimas, dans la *Sémantique structurale* (1966), il a développé cette théorie en passant de l'analyse des contes à celle de toutes les formes de récit. Il a regroupé les fonctions proppiennes en un seul schéma actantiel formé de six sphères d'actions dont chacune est remplie par un rôle narratif déterminé. C'est à travers ce schéma que l'intrigue a pris forme en représentant l'action d'un sujet enquête d'un objet et son évolution d'un état initial à un état final contraire à travers un faire transformateur.

Dans la *Logique des possibles narratifs* (1966), suivie de la *logique du récit* (1973), Bremond a également essayé de trouver un schéma universel de l'intrigue et ce, en la considérant comme une succession non pas de fonctions mais de propositions narratives qui reposent « sur un agencement de rôles » (*Ibid.* : 133). Chacune comporte trois processus essentiels : la virtualité d'un acte de faire, le passage à son exécution et le résultat qui en découle (*Ibid.* : 131). Il souligne en outre le caractère duel de ces processus qui, par la force des choses, opposent deux alternatives : « *laisser aller la flèche ou la retenir, la laisser atteindre la cible ou faire qu'elle la manque* » (*Ibid.* : 33). Cette éventuelle bifurcation dynamise l'intrigue entre deux rôles narratifs bien distincts : ceux du patient et de l'agent. Le passage de l'un à l'autre permet au récit de progresser en multipliant les conflits, les rebondissements et les évolutions.

Les études développées ultérieurement ont abouti à une structuration plus minutieuse du récit. Ainsi Larivaille, dans *L'analyse morpho-logique du conte* (1974), propose-t-il un schéma quinaire qui réduit l'intrigue à une structure minimale fondée sur une consécution logico-chronologique des faits. D'après lui, l'intrigue n'est qu'une représentation d'un évènement qui va d'un état initial dégradé à un autre amélioré par le biais d'un faire transformateur. Cette performance commence par la perturbation de la situation initiale, s'exécute par une action et des moyens, et se termine par les résultats et les sanctions.

Le succès de ce schéma se confirme lorsque Jean Michel Adam l'adopte dans *le texte narratif* (1985) pour en faire le schéma prototypique de la séquence narrative. Il substitue les termes de nœud et de dénouement dans le schéma de Larivaille à ceux de provocation et de sanction, et y ajoute une sixième macroproposition, celle de la morale jugée facultative. Il considère la partie centrale du schéma comportant la triade nœud → action → résolution comme le cœur de la narration qui représente l'intrigue du récit.

D'autres approches narratologiques se sont intéressées à la forme de l'histoire racontant, voire à celle du signifiant narratif, comme l'étude de Genette dans *Figures III* (1972). Sa théorie modale vise à dévoiler la manière dont le contenu fictionnel s'incarne dans une représentation narrative discursive. C'est à Genette que revient le fait de distinguer la narration en tant qu'acte de production du discours, de l'histoire qui équivaut aux évènements racontés et du récit qui renvoie au discours narratif lui-même. Ses travaux ont établi une poétique narratologique qui inventorie l'ensemble des outils et des procédés narratifs utilisés pour raconter une histoire, comme le mode et la voix narratifs, les fonctions du narrateur, le temps de la narration, la perspective narrative...

Cette corrélation entre l'histoire et les modes de sa production semble se rapprocher des réflexions de Ricoeur développées dans *Temps et récit I* (1983) lesquelles sont basées sur la description des phases temporelles de la configuration du récit. D'après ce philosophe, le récit est considéré comme « l'imitation ou la représentation de l'action » (*Ibid.* : 58) et l'intrigue comme un « agencement des faits » (*Ibid.* : 68). Il précise par ailleurs que le récit est loin d'être un espace clos, mais un espace ouvert au dialogisme entre un auteur qui le construit et le raconte et un lecteur réel qui accomplit l'acte de la lecture (Cf. *Ibid.* : 80). Il ajoute aussi que

la construction de cet espace fictif suit « *le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré* » (*Ibid.*: 87).

Dans cette optique, le parcours de la mise en configuration du narratif est entamé par la pré-compréhension de l'action à signifier, qui s'avère être dans la conscience créatrice en tant qu'objets imaginaires « *qui demandent à être raconté[s]* » (*Ibid.* : 113). Ce narratif se convertit en un récit concret dans la phase de la configuration qui renvoie au processus de la mise en intrigue « *de sa sémantique, de sa symbolique et de sa temporalité* » (*Ibid.* : 100) par les règles textuelles de la composition narrative ; et prend enfin « *son sens plein quand il est restitué au temps de l'agir et du pâtir* » (*Ibid.* : 109), voire dans le temps de sa réception par le lecteur.

Un nouvel essor pour la narratologie se voit naître avec les travaux post-classiques de Raphaël Baron notamment dans *Latension narrative* (2007) où il note que la séparation effectuée par les études narratologiques classiques entre le raconté et le racontant était nécessaire pour des besoins analytiques afin de pouvoir révéler clairement leurs formes. Or, il reproche à ces études de ne pas enquêter la finalité visée par cette double forme d'intrigue. S'inspirant des travaux d'Adam, de Genette et de Ricoeur, il change non seulement la désignation des deux niveaux constitutifs du récit, mais aussi les soumet à une approche fonctionnelle visant à décrire les fondements poétiques qui donnent forme à l'expérience esthétique que le lecteur fait du récit au cours de l'acte de la réception¹.

Ainsi a-t-il souligné que lorsque le texte narratif se soumet à une approche formelle, il s'agit d'une séquence événementielle et d'une autre textuelle. La première renvoie à la fabula du récit, voire « *à la trame de l'histoire dans ses dimensions chronologique et causale* » (2017 : 31). Quant à la deuxième, elle correspond à « *la manière dont les informations concernant l'histoire sont effectivement présentées dans le récit* » (*Id.*), c'est-à-dire à l'ordre de la présentation objective du sujet, « *et non[à] une reconstruction mentale du lecteur* » (*Id.*).

Mais lorsque le texte narratif est abordé d'un point de vue fonctionnel, ces deux séquences se transforment en une configuration et une intrigue. Le terme de configuration réfère « *spécifiquement aux structures d'un texte idéalement coopératif, qui vise à assister le processus de compréhension* » (*Id.*). Ces structures correspondent d'une part aux « *structures effectives du texte* » (*Id.*) formulées par l'agencement rétrospectif des événements afin d'assurer

l'intelligibilité événementiel et de l'autre aux « *opérations mentales qui sont inhérentes à toute forme d'interprétation textuelle* » (Id.) et qui s'actualisent lors de l'établissement de la signification diégétique. Quant au terme de l'intrigue, il est vidé par Raphaël Baroni de son sens conventionnel référant à la séquentialité logique et causale des faits pour renvoyer au « *dispositif textuel dont la fonction est d'intriguer le lecteur* » (Id.).

De la sorte, la conception traditionnelle du récit et de l'intrigue se voit repensée. Selon l'approche fonctionnaliste du discours narratif, le récit est alors conçu comme un « *texte structuré par une mise en intrigue dont la perception dépend du devenir d'une tension* » (Baroni, 2007 : 42). Mais l'intrigue désigne le rythme narratif choisi pour la représentation du racontant afin de susciter l'intérêt du lecteur et de produire une forme minimale d'immersion dans le monde raconté. Cette approche a pour seul objectif de décrire « *la dynamique du récit intrigant [entre] le nouement et le dénouement d'une tension, que l'on peut associer à la déclivité ou au relief du récit* » (Baroni, 2017 : 30).

2. Problématique de l'étude

Dans cette perspective, la présente étude se propose de décrire et de tracer le parcours de l'écriture d'une fiction passionnante tout en essayant de répondre aux questions suivantes :

Comment l'histoire est-elle imagée et scénarisée dans la conscience du scripteur ? Par quels procédés et mécanismes s'anthropomorphise-t-elle et se transforme-t-elle en un énoncé narratif cohésif et cohérent ? Par quelles stratégies sa propre actualisation est-elle orientée ? Comment suscite-elle l'intérêt du lecteur et manipule-t-elle ses émotions tout au long du processus de la réception ?

3. Cadre théorique de l'étude

Pour essayer d'y apporter de réponses satisfaisantes, il est pertinent de recourir à un cadre théorique interdisciplinaire. En effet, la compréhension et l'interprétation des strates organisatrices du parcours de l'écriture du récit fictif impliquent le recours à l'approche herméneutique du texte narratif dont l'objectif principal est de décrire la production de la sémiologie² diégétique. Dans son article *La production de la sémiologie* (2009), Baroni note que la stratification du parcours de la génération de la signification dans tout discours littéraire est subordonnée à deux pratiques hétéroclites et complémentaires : celle de la production et celle de l'interprétation. Il ajoute aussi que chaque type de pratique requiert une méthode descriptive

particulière et un niveau analytique spécifique : la poétique et l'analyse de l'expression pour la production et l'herméneutique et l'analyse du contenu pour l'interprétation. Il illustre sa réflexion définitionnelle de l'idiome sémiotique par le tableau binaire suivant :

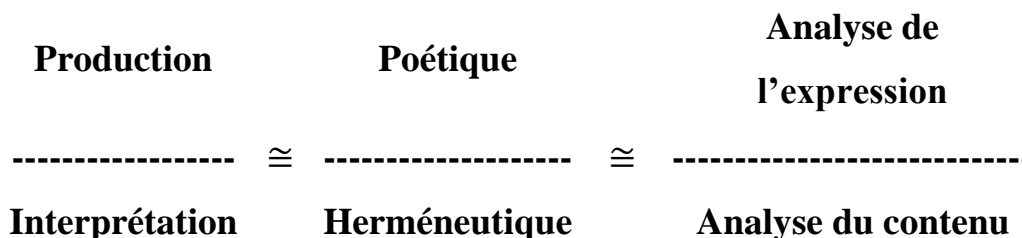


Fig.1 : Homologation entre les pratiques génératrices de la sémiotique, ses voies théoriques et ses méthodologies descriptives

Il devient donc évident que l'herméneutique de la préfiguration et de la configuration du contenu fictif avant sa narrativisation s'appuie sur le modèle greimassien suivant qui met en relief le parcours de la production et/ou de la saisie de la signification dans le discours narratif :

| | | | Composante syntaxique | Composante sémantique |
|---------------------------------|------------------------------------|--------------------------|--|-----------------------------------|
| Niveau immanent du récit | Structures sémio-narratives | Niveau profond | Syntaxe fondamentale | Sémantique fondamentale |
| | | Niveau de surface | Syntaxe narrative de surface | Sémantique narrative |
| | Structures discursives | | Syntaxe discursive | Sémantique discursive |
| | | Discursivisation | Actorialisation Temporalisation Spatialisation | Thématisation Figurativisation |

Fig.2 : Parcours de génération et/ou de saisie de la signification diégétique

Greimas entame l'analyse de ce modèle métalinguistique en postulant que la diégèse est l'espace de la narration relevant de l'univers du raconté qui peut être envisagé comme un champ sémantique comportant un double plan structurel distinct. Les éléments constitutifs de ces deux plans s'agencent les uns aux autres au fur et à mesure de la réception à travers des processus systématiques pour constituer une entité signifiante cohérente d'ordre socio-idéologique (Cf. 1970 : 158-159).

En s'appuyant sur les réflexions de Saussure sur le signe, Greimas distingue le niveau immanent de la narration de son niveau apparent. Le premier niveau est défini comme le « *signifié* » (*Ibid.* : 158) du message fictionnel dont la fonction consiste à stratifier les structures narratives profondes et à les organiser dans « *un tronc structurel commun* » (*Id.*) orientant le processus de la narrativisation de l'histoire racontée (Cf. *Id.*). Quant au second, il est envisagé comme le « *signifiant* » (*Id.*) du message narratif dont la manifestation discursive doit respecter les codes linguistiques et les règles de la langue utilisée (Cf. *Id.*). Cette antériorité chronologique des structures sémio-narratives par rapport aux structures linguistiques incite Greimas à affirmer l'hypothèse suivante :

« *La génération de la signification ne passe pas, d'abord, par la production des énoncés et leur combinaison en discours ; elle est relayée, dans son parcours, par les structures narratives et ce sont elles qui produisent le discours sensé articulé en énoncés* » (*Ibid.* : 159).

C'est ce qui donne lieu à deux constatations : les structures narratives renvoient au lieu de la naissance du sens quand il est en état de génération ou de configuration ; et la signification diégétique, quel que soit le support de sa manifestation, ne prendra forme qu'après une stratification de ces structures narratives immanentes.

En se référant aux outils de la grammaire générative, le célèbre sémioticien morçèle le signifié du discours narratif en trois instances de conversion qu'il regroupe dans le modèle analytique sus-mentionné (Cf. *Supra.*, Fig.2). D'après lui, ce modèle est susceptible de retracer les différentes trajectoires de la construction du sens au sein de n'importe quelle manifestation langagière, indépendamment de la subjectivité intellectuelle de celui qui l'applique (Cf. Greimas, 1970 : 107). Il ajoute en outre que l'organisation hiérarchique des éléments constitutifs de ce modèle est effectuée en tenant compte du fonctionnement naturel de l'esprit humain qui, « *pour aboutir à la construction des objets culturels, part d'éléments simples et suit un parcours complexe* » (*Ibid.* : 135).

Partant de la dichotomie hjelmslévienne contenu/expression, Greimas scinde chacun des trois niveaux de profondeur de la production et/ou de la saisie du sens en une double composante autonome quoique solidaire : le plan sémantique et le plan syntaxique (Cf. *Supra.*, Fig.2). Le premier est le siège de la matière substantielle du sens et le deuxième a trait à l'expression qui lui donne forme. Cette dernière peut se manifester de façon statique comme

une articulation de relations paradigmatiques entre les unités de sens, ou encore de façon dynamique comme une succession des enchaînements syntagmatiques que le passage d'une unité formelle à l'autre réalise à l'intérieur de l'univers textuel. Ces passages opérationnels sont règlementés par le code syntaxique afférent à chaque niveau structurel.

Quant à l'herméneutique de l'effet de la forme de la narrativisation du récitfictionnel sur l'instance réceptive, elle sera abordée d'un point de vue sémio-pragmatique qui prend en compte le destinataire, les indices inscrits dans l'œuvre qui régissent la production du sens, ainsi que le contexte de la réception nuancé par certaines habitudes et compétences de lecture.

Dans cette optique, nous nous appuyons sur les travaux de Charaudeau portant sur le contexte socio-communicationnel du discours et les conditions de sa production. De même, nous suivons l'approche de Baroni qui a corrélé les outils de la narratologie classique avec les outils des théories de l'action et des sciences cognitives pour décrire la nature ontologique de l'intrigue, ses modes de représentation et ses effets textuels, cognitifs et émotionnels.

4. Méthode analytique adoptée

Ceci-dit, nous nous engageons désormais dans deux voies analytiques enchevêtrées. La première voie est de nature empirico-inductive dont le fonctionnement sert à catégoriser et à ordonner les phénomènes narratifs observés pour déboucher sur une structure formelle stratifiée favorisant la compréhension du fonctionnement du phénomène de la configuration de la signification diégétique. Quant à la deuxième, elle est d'ordre hypothético-déductif qui part des hypothèses déjà établies dans un modèle théorique à leur application dans un corpus afin d'en chercher des explications ou des justifications pour les affirmer ou les infirmer.

5. Définition du corpus et motivation du choix

À cette fin, nous avons choisi un corpus de grande renommée qui contribuera à comprendre comment une fiction parvient à être captivante et passionnante : la bande dessinée « *Astérix et Cléopâtre* » (BD) et ses deux adaptations à l'écran en un dessin animé (DA) et un film live (FL) à succès. Cette œuvre, écrite par René Goscinny et illustrée par Albert Uderzo, constitue le 6^{ème} album de la série *Astérix* prépubliée dans le magazine hebdomadaire français de bande dessinée « *Pilote* » du numéro 215 (5 décembre 1963) au numéro 257 (24 septembre 1964).

En 1968, cette bédé a fait l'objet d'une première adaptation en film d'animation pour enfant sous le même titre, coréalisée par Goscinny et Uderzo aux Studios Belvision. En 2002, sa seconde adaptation filmique, destinée cette fois-ci aux adultes, a été réalisée par Alain Chabat sous le titre de « *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* ». En 2003, ce film reçoit le Prix César des meilleurs costumes et est nommé dans les catégories « *Meilleur décor* » et « *Meilleur acteur dans un second rôle* »³.

Le premier motif de notre choix de ce corpus a été donc lié au grand succès commercial de la série « *Astérix* ». Non seulement elle a été acclamée par la critique, mais aussi elle a été vendue presque à 325 millions d'exemplaires de par le monde et traduite en 107 langues et dialectes⁴. Ce succès phénoménal s'est également étendu à l'adaptation filmique réalisée par Chabat laquelle à l'époque a enregistré en France plus de 14 millions d'entrées et en Europe plus de 23 millions de spectateurs. C'est ce qui l'a placée au troisième rang des films français au box-office national. Cette renommée mondiale du corpus triplé et son attrait considérable auprès du public le transforme alors en un champ fertile d'investigation et d'analyse pour étudier la force attractive des fictions et leur impact sur le public.

Le second motif renvoie au fait que ce corpus s'adresse à un public de différentes tranches d'âge. Si la bande dessinée et son adaptation en 2002 cible un large public : enfant, adolescent et adulte, le film d'animation s'adresse particulièrement aux enfants de 4 à 6 ans. De par cette hétérogénéité des récepteurs, il nous serait possible de travailler sur les différents niveaux de réception du récit et sur les techniques de son encodage. C'est ce qui va nous permettre de découvrir comment les trois corpus ont réussi à répondre aux goûts des lecteurs ou des spectateurs potentiels malgré leurs différences sur les plans cognitif, psychologique, intellectuel, et socio-culturel.

Le dernier motif réside dans le fait que ce corpus triadique offre une gamme variée de signes. Son objet imaginaire est présenté au récepteur par la corrélation de trois matériaux communicatifs dont chacun est composé d'un binôme contrasté : le verbal (textuel vs vocal), le non verbal (image fixe vs image mouvementée) et le para-verbal (prosodie textuelle vs prosodie acoustique). Si l'analyse du langage verbal est enrichie par plusieurs études et investigations linguistiques, la dimension corporelle ou affective du langage reste encore peu abordée par les chercheurs malgré son incidence significative tant sur la construction et l'énonciation du

message que sur son interprétation et sa compréhension. En effet, toutes ces diverses communications multimodales mettent à notre disposition plusieurs ingrédients pluricodiques :

| | Bande dessinée | Adaptation filmique |
|----------------------|--|---|
| Le verbal | Textuel | Vocal |
| Le non verbal | Image fixe (grammaire iconique) | Image animée (grammaire cinématographique) |
| | Signes identitaires (apparence physique et artificielle) Signes posturo-attitudinaux Signes kinésiques | |
| Le paraverbal | Prosodie textuelle | Prosodie acoustique |
| | Signes affectifs | |

Fig.3 : Caractéristiques des énoncés multimodaux

6. Défis de l'étude

C'est ce qui donne lieu à trois défis majeurs. Le premier renvoie à la nécessité de convertir l'histoire audible dans les deux versions filmiques en une histoire textuelle pour faciliter l'analyse de son contenu. Pour parvenir à relever cette transcription, il nous a fallu recourir à des logiciels de reconnaissance vocale comme *Happyscribe*⁵ auxquels nous ne sommes malheureusement pas familiarisée. De plus, ce travail demande une grande attention aux détails dans la phase de la révision, ainsi qu'une relecture minutieuse du texte transcrit afin d'éviter toute erreur ou toute méprise éventuelle altérant le parcours du scénario.

Quant au second défi, il réside dans l'acte du déchiffrement et de l'analyse des trois discours multimodaux dont chacun possède une grammaire particulière et des codes d'expression distinctifs. Or, si l'analyse de la forme et du contenu du récit textuel est de plus en plus étudiée en littérature, celle des récits du septième et du neuvième art l'est rarement dans les recherches académiques à cause de leur complexité.

Mais le troisième défi est mis en évidence par la démarche interdisciplinaire de l'étude qui vise à explorer le parcours herméneutique d'un récit pluricode d'une même aventure. Cette démarche exige l'analyse d'une double instance à la fois différentielle et complémentaire : celle de la production et celle de l'interprétation, comme l'a déjà noté Badir dans son article *La production de lasémiosis* (2009). De la sorte, de la préfiguration du topic à la scénarisation imaginaire du contenu, de la planification de la trame à son

anthropomorphisation, de la mise en texte du raconté à la narrativisation du racontant, et de la manipulation du lecteur aux variables de la perception, un très large processus basé sur une multiplicité de théories est à mettre en œuvre.

7. Démarche de l'analyse

Le but de notre perspective d'étude est de mettre en parallèle la narratologie classique et la narratologie post-classique afin de les enrichir par l'intégration des travaux convergents, tant dans les domaines de la transtextualité et de la poétique que dans ceux de la rhétorique, de la pragmatique et de la phénoménologie de la lecture. La diversité et la complémentarité des approches appliquées sur l'intrigue du récit narratif, livresque ou filmique, ont également conditionné la répartition du présent travail. Ce dernier sera divisé en trois chapitres bien distincts mais interconnectés et dont chacun se focalisera sur un aspect spécifique du mode herméneutique du discours fictionnel.

Dans le premier chapitre ayant pour titre « *Figurativisation du sens* », nous nous concentrerons sur le niveau immanent de la narration pour décrire le parcours de la figuration et/ou de la saisie du topic diégétique et celui de sa scénarisation avec la prise en considération des circonstances de production et de réception. Pour ce faire, notre objectif consiste alors à comprendre comment l'imaginaire du scripteur se manifeste à travers le discours narratif. Cela implique de déceler d'abord les thèmes récurrents dans l'univers fictif par une analyse sémantique et par la suite de décrire comment ces thèmes se sont convertis en des parcours narratifs syntaxiques réduisant l'intrigue à sa forme minimale abstraite.

Quant au second chapitre dont l'intitulé est « *Énonciation du récit* », il sera centré sur le plan apparent de la narration pour examiner le parcours de la conversion du topic imaginaire en un monde linguistique cohésif et cohérent. Nous étalerons d'abord les composantes métacognitives et les facteurs entrant en jeu lors de la planification de la structure de la trame narrative. Nous allons ensuite repérer les procédés et les mécanismes mis en œuvre par le bédéiste pour transformer les structures profondes imagées en des structures superficielles et textuelles. Tout au long du chapitre, la lumière sera jetée sur les divers types d'adaptations auxquels les scénaristes ont recours lors de la ré-écriture du texte scripto-iconique source pour une projection sur l'écran, ainsi que sur la manière dont le contenu narratif a été ajusté pour s'adapter à la spécificité du médium de diffusion.

Dans le dernier chapitre titré « *Narrativisation des émotions* », nous allons mettre l'accent sur la connexion entre l'acte de raconter et celui de sa réception en prenant les structures de la manifestation narrative comme champ d'investigation pour pouvoir élucider la dimension passionnelle de la narrativité et expliquer le succès commercial du corpus triplé. Dans ce but, nous allons d'abord détailler la manière de narration des trois récits afin de programmer leur interaction dialogique avec le public, de maintenir son adhésion à l'univers fictif et de relever l'intérêt du narratif tout au long du processus de la réception. Ensuite, nous allons déterminer les différentes formes d'interprétation cognitive et affective que la séquentialité des unités narratives a suscitées dans chaque récit, tout en essayant de schématiser graphiquement toutes ces réponses heuristiques.

8. Résultats de l'étude

Au terme de l'étude du parcours herméneutique de la bande dessinée de *Astérix et Cléopâtre* et de ses deux versions filmiques, celle du film d'animation sous le même titre et celle du film live de *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre*, il s'est avéré que le récit fictif n'est pas seulement une mise en production, mais aussi une communication qui sert à faire vivre un plaisir esthétique. Orientée par le cadre théorique de la sémio-pragmatique et guidée par les deux voies analytiques empirico-inductive et hypothético-déductive, nous nous sommes efforcée de décrire le parcours de l'écriture d'un récit passionnant et captivant à travers cinq phases essentielles : la préfiguration du topic, la scénarisation de la trame, la planification du contenu, la textualisation de l'histoire racontée, et la narrativisation du discours racontant.

Les deux premières phases ont été abordées au cours du premier chapitre dont le titre est « *Figurativisation du sens* ». Nous avons tout d'abord entrepris une recherche sur le parcours de la figuration du topic fictif. L'étude a donc pris comme champ d'investigation la composante sémantique des structures narratives profondes du corpus triplé. Pour faciliter l'analyse du contenu, nous avons essayé de relever le défi de transcrire l'histoire audible dans les deux versions filmiques en une histoire textuelle par le recours à l'outil de reconnaissance vocale *Happyscribe*. En plus, l'exploration du parcours de la conceptualisation des thèmes substantiels du récit par la conscience auctoriale nous a imposé l'examen du parcours de leur saisie par la conscience perceptive en adoptant une multiplicité de théories à la fois différentielles et

complémentaires dont les plus importantes ont été celles de la morpho-dynamique cognitive du Jean Petitot et de la sémiotique figurative de Greimas.

Le contenu des scènes inaugurales et clausulaires a subi une analyse onomasiologique afin de déduire leurs structures sémantiques sous-jacentes et de repérer les principaux thèmes constitutifs de leur topic. Partant des opérations de référenciation des figures de Bertrand, il s'est avéré que la sensibilisation des thèmes a été assurée par quatre types d'inférence : l'anaphorique, la métaphorique, l'iconique et la contextuelle. Ces procédés de référentialisation ont organisé les occurrences sémiques en des faisceaux isotopiques et les ont ancrées dans la mémoire sous la forme de « *gestalts* »⁶ conceptionnelles saillantes. Mais le recours à la sémantique interprétative de Rastier a démontré que la sensibilisation de ce sens a été l'affaire des rapports de parasyonymie qui ont fondé la cohérence de ses sèmes constitutifs par les liens hyponymiques de la globalité « *méréologique* »⁷ et ceux hyperonymiques de la globalité « *ensembliste* »⁸.

De surcroît, l'examen des rapports paradigmatiques qui ont regroupés les faisceaux isotopiques en des couples d'oppositions binaires a permis de vérifier le postulat selon lequel plus l'univers sémantique du topic est contrasté, plus il devient perceptible pour la conscience perceptive. C'était le cas avec les liens de contrariété, de subcontrariété, de contradiction positive et de contradiction négative qui ont converti le sens sensible en une signification intelligible.

D'ailleurs, l'analyse sociolinguistique des scènes démarcatives du corpus triplé a contribué d'une grande part à détecter les raisons qui ont rendu leurs lexèmes intelligibles en dépit de l'hétérogénéité des récepteurs. De la sorte, nous avons pu d'emblée déterminer le profil du public cible par le recours à l'analyseur textuel *Scolarius* qui nous a aidé à extraire trois rapports soulignant la lisibilité des énoncés phrastiques pour toutes tranches d'âge, y inclus les enfants à partir de 7 ans, exception faite pour le film live adapté à ceux de la maternelle. Dans un deuxième temps, nous avons mené une analyse sémasiologique des scènes stratégiques des trois corpus à la lumière des travaux de Charaudeau (2005) et d'Eco (1985) portant sur la structuration socio-langagière du discours. Cette analyse a révélé que l'intelligibilité du topic fictif et l'accès à son sens sont favorisés par la pertinence du lexique utilisé et par son adaptation sémantique aux compétences cognitives et langagières du public, surtout à celles du

public-enfant. C'est ce qui a été évident dans les trois corpus lors de l'emploi du vocabulaire simple et quotidien, de l'explication des mots jugés incompréhensibles, de la compensation du déficit culturel et de la suppression des expressions idiomatiques savantes.

Outre les éléments facilitateurs de la saisie du topic, la diminution des facteurs de la complexité du contenu et l'augmentation du degré de sa lisibilité ont aussi joué un rôle significatif dans la pertinence du contenu. Suite à l'analyse des scènes démarcatives du corpus triplé par l'application du *Readability analyser* et celle de *textalyser*, les statistiques ont confirmé leur accessibilité pour le lecteur moyennement cultivé et généralement lent dans la lecture. Mais seules les statistiques de la version cinématographique ont été les plus proches des formules de la lisibilité standard développées par Richaudeau. C'est ce qui a fait de ce film la version la mieux adaptée aux différentes capacités de l'instance réceptive enfantine sur le plan de l'acquisition, de la mémorisation et du traitement de l'information en raison de l'augmentation du taux des mots trisyllabiques, de la prépondérance des phrases de 5 à 8 mots et de la baisse de l'indice de la diversité lexicale dans les énoncés phrastiques.

Après l'étude des parcours de la figuration et de la saisie du topic fictif, nous sommes passée dans la deuxième partie du premier chapitre à l'analyse de la génération des structures superficielles de la trame narrative et du parcours de leur scénarisation. Pour ce faire, il était indispensable de nous orienter vers l'analyse de la composante syntaxique des structures profondes. C'est ce qui a permis de découvrir que le premier procédé de la scénarisation de la trame a mis en exergue l'homologation des axes sémantiques contraires et contradictoires permettant l'organisation des valeurs conceptuelles du topic sous la forme d'un carré sémiotique opératoire. Mais le deuxième procédé a été celui de la caractérisation socio-idéologique de ce carré selon les préférences intentionnelles et idéologiques du scripteur pour la schématisation du sémantisme substantiel du topic par la mise en place des valeurs axiologiques. La virtualisation de la dimension référentielle du topic a été accomplie après l'évaluation de la véridiction de chacune des valeurs conceptuelles sur les deux plans de l'être et du paraître et leur conversion en des objets de savoir. Quant à la virtualisation de la dimension passionnelle, elle a été réalisée par la soumission des objets de savoir à l'affect

euphorique de l'attraction et à celui dysphorique de la répulsion. C'est ce qui a mené à les convertir en d'éventuels stimuli de réactions thymiques.

Le troisième procédé de la scénarisation de la trame narrative a visé l'anthropomorphisation du carré axiologique à travers trois étapes. De prime abord, l'objectivation des valeurs axiologiques par leur conjonction/disjonction à des consciences perceptives abstraites a virtualisé les narrèmes⁹ d'état primitifs. Ensuite, l'assertion et la négation de l'univers référentiel du topic par les modalités déontiques de prescription, d'interdiction, de permissivité et de facultativité ont généré les motifs du faire primitifs. Enfin, l'assertion et la négation de l'univers passionnel du topic par les modalités aléthiques d'impossibilité, de possibilité, de contingence et de nécessité ont généré les mobiles primitifs de l'action.

Au cours du quatrième et du dernier procédé dans la scénarisation de la trame, notre analyse a porté sur la figuration du parcours de la circulation des narrèmes au sein de l'univers diégétique. L'observation des lieux de la manifestation des narrèmes dans les corpus a révélé que la programmation de leur circulation a suivi le parcours de la logique de la contradiction dont dépend le fonctionnement de l'esprit humain, par exemple, le trajet du scénario positif suivant : l'affirmation de la décadence du peuple égyptien, sa négation, puis l'affirmation de sa grandeur. C'est ce qui a alors garanti la saisie et la mémorisation des parcours de la trame narrative.

Passons au deuxième chapitre intitulé « *Énonciation du récit* ». Il a été centré sur l'étude du parcours de la planification de la forme de l'histoire racontée et celui de la textualisation linguistique du contenu. C'est ce qui nous a incitée à commencer par l'individualisation des structures narratives superficielles à travers les procédés du débrayage énoncif pour la génération de l'univers sémantique des structures discursives fondatrices des structures linguistiques profondes du corpus triplé. Grâce aux outils de la grammaire discursive de Greimas, il est devenu évident que la figuration de cet univers a exigé la conversion des consciences perceptibles abstraites en des acteurs discursifs à travers le procédé de l'actorialisation. Mais l'aspectualisation des structures sémantiques de surface par le procédé de la spatialisation et par celui de la temporalisation a été au fondement de la figuration du

système référentiel qui a organisé les narrèmes d'état et de faire, spatialement et temporellement, les uns par rapport aux autres.

Parallèlement à la planification sémantique des structures discursives, nous avons aussi tenté de mettre en relief leur planification syntaxique et la description de leur conversion en des syntagmes narratifs séquentiels. Le stade initial de notre parcours analytique a été la détermination du cadre architextuel du récit. Le recours aux travaux de Genette sur l'architextualité et la paratextualité pour la segmentation macrostructurale des trois corpus et l'analyse de leurs éléments péritextuels nous ont permis d'identifier l'appartenance générique des corpus au récit d'aventures. Pour les scripteurs, les caractéristiques conventionnelles de ce genre littéraire représentent un outil de configuration qui aboutit à la programmation des stades rédactionnels du narré en un début qui entraîne la virtualisation des héros et celle de leur PN basique, puis en un milieu actualisant l'acquisition de la compétence et l'exécution de la performance, et en une fin où la sanction positive de l'être et du faire de ces héros s'accomplit. Mais au niveau de la réception, le respect de la consécution logique du schéma narratif architextuel et la reproduction du contenu conventionnel ont non seulement dénué les trois corpus de toute complexité événementielle, mais aussi ont augmenté leur lisibilité tout en facilitant leur synthèse et leur mémorisation.

Mais au stade moyen du parcours de la planification syntaxique du contenu fictif, nous nous sommes focalisée sur l'analyse de la procédure de textualisation de la mise en perspective pour déceler le scénario narratif d'ouverture. Nous avons commencé par l'identification du regard à travers lequel l'histoire est médiatisée pour déterminer ses héros. L'organisation de leurs divers programmes narratifs au sein de la structure architextuelle dans une succession implicative n'a pas seulement assuré la cohérence de la charpente narrative des corpus, mais aussi a frayé la voie à la reconnaissance et l'anticipation du contenu.

Tout au long du dernier stade de la planification, l'étude s'est centrée sur la conversion de l'univers sémantique des structures discursives débrayées en des unités-séquences à travers la procédure textuelle de la linéarisation. L'agencement de l'état des deux héros de la dégradation à celui de l'amélioration a été une clé pour l'adhésion de l'instance réceptive à l'univers fictif. Mais la coordination implicative de leurs parcours narratifs de la virtualisation du faire, à

l'actualisation et à la réalisation a rendu les programmes narratifs des héros plus compréhensibles.

Concernant la verbalisation des structures sémantiques et syntaxiques des structures discursives, elle a été objet de recherche dans la deuxième partie du second chapitre. Notre intérêt s'est d'abord porté sur le repérage des procédés utilisés pour l'énonciation des trois histoires et la génération de leurs structures linguistiques profondes. Au terme de cette quête, il s'est avéré que l'acte de l'écriture a été étroitement corrélatif aux compétences discursives, situationnelles et sémio-linguistiques des scripteurs. Le tri des codes d'expression verbale et non-verbale les plus adéquats avec les traits du cadre architextuel, le contexte psycho-socio-culturel du public et les contraintes ontologiques du médium ont accru la lisibilité des récits et ont favorisé l'engagement de l'instance réceptive dans l'univers imaginaire.

Nous avons également souligné les stratégies de la réécriture du texte source pour une projection filmique et ce, à la lumière de la rhétorique discursive et des travaux de Serceau sur l'adaptation du texte littéraire. C'est ce qui a confirmé les points de convergence entre la bande dessinée et le cinéma. Les deux médiums ont utilisé le dialogue, l'image, la mise en scène, les angles de caméra et les plans du cadrage pour faire avancer l'intrigue, développer les personnages et transmettre des effets dramatiques et émotionnels. Nous avons aussi noté que les deux versions filmiques ont retranscrit fidèlement l'univers graphique et narratif de la bande dessinée par le maintien du sens profond de sa trame, la conservation de son cadre spatio-temporel, l'emprunt du nom de ses personnages principaux... C'est ce qui a permis aux bédéphiles de vivre une expérience unique en voyant les personnages et l'histoire qui les ont enchantés pendant de longues années prendre vie sur l'écran.

Toutefois, les travaux de Groensteen sur la BD, ceux de Marchi sur le film d'animation, ceux de Duc sur la grammaire iconique et ceux de Martin et de Journot sur le langage cinématographique nous ont permis de déceler les différences structurelles sous-jacentes qui distinguaient les trois corpus médiatisés. Aussi pouvons-nous confirmer que l'assemblage des unités narratives dans les trois supports a eu lieu selon des modalités différentes : assemblage dans des espaces carrelés pour la BD et assemblage dans le temps pour le DA et le FL. De même, chacun du corpus triplé a cherché à impliquer différemment son public : le lecteur de la bande dessinée a été un récepteur actif et complice qui reconstitue ou invente case après case ce

qui a été mis hors champs ; tandis que le spectateur de l'univers filmique a été un récepteur témoin, plus ou moins passif, dont la persistance rétinienne lui a fait oublier les ellipses.

Il convient également de signaler que chaque média a sa propre technique d'animation du contenu narratif. Si dans la BD le mouvement a été illusionné par les traîneaux de vitesse et les dessins en effets stroboscopiques, dans le FL il a été enregistré par le tournage en prises de vues réelles et dans le DA par les dessins repères cycliques et l'animation monoplane et multiplane. Si dans la BD les plans du cadrage ont été fixes, dans les versions filmiques ils ont été mis en mouvement par le montage alterné ou parallèle, ou par la mobilité de la caméra en travelling latéral ou vertical et en travelling arrière ou avant. Si dans la BD les sons ont été évoqués par des onomatopées graphiques, dans les deux adaptations ils sont devenus audibles par les sons *in*, les sons *over* et les effets sonores.

Toutes ces différences entre l'hypotexte scripto-iconique et ses deux hypertextes audiovisuels sont venues de la stratégie adaptative de la transposition. Les nouvelles perspectives artistiques et narratives dans les deux versions filmiques ont contribué à les rendre insurpassables au plan de l'immersion sensorielle. Ces perspectives ont également augmenté la potentialité de l'attraction d'un nouveau public vers l'univers fascinant de la bande dessinée, surtout après le visionnage du FL où le rôle d'Obélix a été joué par le grand comédien Gérard Depardieu et le rôle de Numérobispar l'humoriste Jamel Debbouze.

Quelle que soit la technique de l'écriture du récit ou le médium de sa diffusion, nous avons trouvé au cours de notre analyse que les trois corpus ont toujours poursuivi les mêmes objectifs : non seulement créer du sens, mais aussi susciter l'intérêt des récepteurs et les émouvoir. Une fois, le récit procure à l'auteur une profonde satisfaction en créant un tel chef d'œuvre, une deuxième fois lorsqu'il voit son imaginaire apprécié par les lecteurs et une troisième fois devant la réussite à produire « *les plaisirs de la gastrosophie et du langage* » (Barthes, 1973 : 11). Mais pour le lecteur, c'est tout un autre plaisir qu'il ne peut savourer que s'il suit une lecture linéaire du récit, que s'il active le réseau inerte de ses histoires potentielles et que s'il se connecte affectivement au contenu et aux personnages.

Cette connexion entre l'acte de raconter et celui de la réception a été abordée dans le troisième chapitre de la thèse étudiant la « *Narrativisation des émotions* ». Vu l'absence de ce

phénomène dans la narratologie classique, nous avons eu recours aux travaux narratologiques post-classiques développés par Raphaël Baroni, lesquels ont abordés les aspects passionnel et dialogique du récit et leur impact sur le lecteur. La prise des structures de la manifestation narrative comme champ d'investigation dans nos corpus nous a permis de décrire la performance énonciative de leur discours racontant et d'identifier les effets cognitifs et émotifs qui en découlent pour déterminer enfin les formes du plaisir que le public éprouve en lisant la BD ou en regardant les deux versions filmiques.

Pour le public qui a perçu la fiction pour la première fois, l'une des principales formes du plaisir éprouvé a été le plaisir de découvrir l'inconnu. À travers l'examen des stratégies auctoriales entreprises pour la narrativisation dans le corpus triplé et les résultats de la mise en corrélation des éventuels préjugés narratifs et endo-narratifs du récepteur avec les événements effectivement représentés dans les récits, il s'est avéré que cette forme de plaisir a été rattachée dans les trois histoires à une double stratégie narrative distincte de mise en intrigue : la narration par curiosité et celle par suspense. En effet, les scènes génératrices de la curiosité ont eu pour base commune la focalisation externe, la métonymie narrative, la chronologie bouleversée ou linéaire des faits et la représentation énigmatique de l'action par la rétention de l'un des éléments essentiels de son réseau conceptuel entre autres les mobiles et l'identité de l'agent. Mais les scènes génératrices du suspense ont eu comme éléments organisateurs la focalisation externe, la synecdoque narrative, la chronologie linéaire des faits et la représentation narrative incomplète de l'action par le retard de sa résolution ou de ses conséquences.

La seconde forme du plaisir est celle du plaisir de la participation à la compensation des blancs narratifs grâce à la fantasmagorie narrative. Tandis que les méta-abductions créatives interrogatives sont fantasmées après l'interprétation de l'événement énigmatique moyennant le diagnostic de son passé ou de son présent, les abductions sous-codées interrogatives se sont manifestées après l'interprétation de l'action inachevée par le pronostic du futur actionnel.

De surcroît, le repérage des lieux de génération de cette double émotion dans les trois corpus a mis en évidence les stratégies de la narrativisation affective adoptées par l'instance auctoriale pour intéresser le public et l'émouvoir. L'organisation de ces stratégies a constitué un parcours organisé en cinq phases essentielles : la suscitation de l'intérêt par la curiosité

anachronique, le maintien de l'intérêt par le suspense simple, l'engagement fictif par le « *cliffhanger* »¹⁰, l'immersion narrative par le suspense des anticipations puis par celui des moyens, et enfin le décrochage narratif par l'avènement de la fin narrative.

Or, la comparaison hypertextuelle du contenu de chacune de ces phases avec le texte source a démontré que les procédures d'élasticité et de condensation discursives ont nuancé la prolongation des différentes émotions. Face aux scènes indicielles, informatives et catalyses qui ont dilaté la durée narrative pour tenir en haleine l'instance réceptive plus longtemps possible, il y a eu aussi des ellipses contractuelles qui ont raccourci le temps narratif tantôt pour respecter la maxime de quantité, tantôt pour impliquer le récepteur dans la construction du sens diégétique à travers la syllepse narrative, l'hypallage implicite et l'accommodation discursive.

La mise en corrélation des événements, de la manière de leur représentation et de leurs effets sur l'intensité affective a également mené au fait que les régularités architextuelles et intertextuelles ont été un atout majeur dans l'atténuation du suspense et de la curiosité. En plus, la nature synoptique de la planche dans la BD a aussi joué un rôle dans la diminution de l'intensité émotionnelle malgré les efforts du bédéiste entrepris pour contrôler la liberté perceptive du bédéphile en manipulant la spatio-topie des vignettes et la manière de leur tressage. En revanche, dans les versions filmiques, la musique menaçante, les effets sonores inquiétants, le montage tensif et les cadres de vue intrigants ont été des facteurs majeurs pour l'accentuation des émotions vécues en menant le public à vivre les mêmes émotions que les personnages - aussi bien la crainte que l'espoir - à travers l'emphase des signifiés du danger et de la dégradation de leur sort.

À ce plaisir de la participation, s'ajoute celui du retour du connu qui a fonctionné comme une force d'attraction pour le public-répétiteur du récit. Que ce soit une BD, un DA ou un FL, nous avons trouvé au cours de notre analyse que ce rappel du déjà-vu narratif a mené à l'évanouissement du suspense et de la curiosité pour laisser la place à un suspense paradoxal fusionnant le devenir certain des faits représentés avec d'autres alternatives désirables ou effrayantes.

Mais comme « *rien de pire qu'un récit entièrement prévisible* » (Jouve, 2019), nous avons remarqué en comparant le contenu des récits filmiques avec celui de la BD que le FL a été la

seule version qui a nourri l'univers diégétique par de nombreux ingrédients narratifs dispensateurs de nouvelles formes de plaisir pour accorder plus d'intérêt au raconté. Ainsi les clins d'œil satiriques, les références intermédiaires fantaisistes et les parodies ou les pastiches comiques ont-ils suscité un plaisir inédit d'humour chez le public-répétiteur. En outre, les rebondissements narratifs, les coups de théâtre, les faux dénouements et les retournements imprévus des actions ont été des sources de plaisir par le renouvellement des liens du public avec le récit par la refondation de différentes imageries narratives.

Toujours est-il que rien n'est plus jubilatoire qu'une attente comblée. À chaque instant où la suite événementielle ou le secret énigmatique a été dévoilé, le public a pu ressentir un plaisir de connaissance. Plongé au cœur de l'histoire dont la fin a été encore incertaine et tiraillé entre le suspense de la prévisibilité et la curiosité de la compréhension, le public a éprouvé de l'euphorie devant les réponses narratives qui dissipent ses multiples incertitudes.

Toutes ces formes du plaisir vécu ont attribué au public différents rôles dans le processus réceptif du corpus triplé. D'un lecteur-jouant qui mène une quête pour saisir l'objet imaginaire de l'histoire, il devient à la fois un lecteur-lu l'instant où le narratif a fait allusion aux valeurs communes censées être partagées par tout un chacun, et un lecteur-interprétant lorsque sa faculté culturelle a été attisée par la mise en scène des scénarios intertextuels. Bien davantage, il apparaît comme un lecteur-modèle quand le blanc narratif l'a initié à recourir à ses savoirs narratifs et endo-narratifs, fruits de son expérience personnelle et de ses lectures antérieures. En remplissant tous ces rôles avec efficacité, il ne lui reste après la consommation de la fiction que cette trace du vécu qui lui permettra de mieux vivre la réalité, de mieux comprendre son aspect chaotique et irrationnel ou encore de mieux se familiariser avec l'inattendu et l'inconnu.

9. Vers de nouvelles perspectives

À la fin de notre étude qui s'est intéressée à soumettre à l'examen de l'herméneutique un même récit d'aventure selon les différentes versions et modalités moyennant une double analyse classique et post-classique, nous espérons qu'elle pourrait être appliquée à d'autres genres fictifs ou contextes discursifs pour en souligner l'enrichissement ou du moins la singularité. Mais ce que nous visons au fond, c'est d'ouvrir le chemin à l'informatisation de la fiction à travers la mise en place d'une application où les thèmes fictifs seront répertoriés selon le genre avec d'éventuels parcours figuratifs de scénarisation ; où les stratégies, les outils et les

modes de textualisation et de narrativisation seront classés et stockés avec une description de leurs natures et de leurs effets pragmatiques. C'est ce qui permettrait à l'intelligence artificielle de générer des récits créatifs non répétitifs, contrairement à la plupart des outils actuels de génération automatique de récits.

المستخلص

ورقة عمل حول رسالة دكتوراه بعنوان "هيرمنيوطيقا الخطاب المتعدد القنوات : دراسة سيميائية تداولية للكتاب المصور أستريكس وكليوبترا للكاتب رينيه غوسيني وتحولاته الفيلمية"

دعاء بيومي

تهدف الدراسة إلى وصف مسار كتابة قصة سردية شيقة، بدءاً من مسار تصوّر المعنى وتَشكّل تيمة القصة في ذهن الكاتب، مروراً بمسار تجسيد التصورات الذهنية وتحويلها إلى نص متماسك ومترابط، وصولاً إلى مسار سرد القصة وأثره على تفاعل القارئ وإثارة وجدانه طوال عملية التلقي. واعتمدت الدراسة على المنهج الاستقرائي السيميوبرجماتي والمنهج الاستنتاجي الافتراضي. واستندت الدراسة على نظريات متعددة تتباين فيما بينها في الاتجاهات والمنهجيات. وانقسمت الدراسة إلى ثلاث فصول. ففي الفصل الأول "التشكيل التخيلي للمعنى"، تهدف الدراسة فيه إلى استكشاف المسار التوليدي للبنيات العميقة لمعنى المسرود ولمضامينه في ذهن الكاتب، بالإضافة إلى حصر العمليات الذهنية والمنطقية والدلالية التي تتحكم في تمظهر المسارات السردية الافتراضية لمضامين الحكاية. أما في الفصل الثاني "مسار سرد الخطاب"، تهدف الدراسة إلى وصف مسار تحويل بنيات الدلالة العميقة إلى بنيات سردية سطحية لإخضاعها للتمثيل الخطابي، بالإضافة إلى بحث سواء مدى تلائم المحتوى مع قدرات المتلقين، سواء مدى تقارب وتباعد المحتوى السردى للتحولات الفيلمية من النص الأصلي، سواء كيفية تطويع النص السردى للشكل التعبيري للقصة. وفيما يخص الفصل الثالث "مسار سرد المشاعر"، قد حُصص لدراسة العلاقة بين البنية السردية والشكل التعبيري وتفاعلها مع معرفة المتلقي ودور كل منهما في بناء معنى الحكاية. كما قامت الدراسة خلال هذا الفصل بالبحث في أثر فعل الحكاية على وجدان المتلقي من حيث التشويق، والإثارة، والفضول والمفاجأة. واختتمت الدراسة بعرض نتائج البحث، وكان أهمها أن المعنى الحقيقي للقصة لا يكمن في التتابع المنطقي للأحداث بل في علاقة التواتر بين العقدة وحلها المتوقع من القارئ وحلها الفعلي المقدم من الحكاية، والمفاجأة المحتملة التي تخفيها القصة في طياتها.

كلمات مفتاحية : تواتر إدراكي ووجداني، حوارية المسرود، سرديات بنوية، سرديات معرفية، كتابة القصة.

References

¹- « D'une manière générale, on constate en effet que les narratologues structuralistes ont associé progressivement la séquence narrative élémentaire à une logique immanente de l'action et non à un effet structurant du discours. Cette approche – [...] – s'explique par la tendance à la décontextualisation de la Nouvelle Critique, qui a conduit effectivement à considérer la structure séquentielle des récits sans tenir compte du phénomène de la mise en intrigue, c'est-à-dire en faisant abstraction du contexte de l'interaction discursive et de l'effet poétique visé par cette configuration du texte » (Baroni, 2007a : 58).

²-La sémiologie renvoie au processus de la formation et du développement du signe dans l'esprit de l'interprète jusqu'au surgissement d'un nouveau signe. Pour plus d'informations sur l'origine du terme et sa définition, veuillez consulter l'article de Jean Fisette (rattaché au Département d'études littéraires et au programme de PHD en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal) intitulé « SÉMIOSIS/semiosis » : <http://www.jeanfisette.net/publications/semiosis.pdf>, consulté le 25/08/2023.

³ - Pour plus d'informations sur le film de Chabat, veuillez consulter le site 'Allociné' qui fournit des renseignements sur les films cinématographiques et sur les séries télévisées. Cf. <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28537/palmares/>, consulté le 15/07/2017.

⁴ - Pour plus de renseignements sur les grandes séries de la BD, collection 'Astérix', veuillez consulter le site 'Encyclopédie Larousse en ligne'. Cf. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Ast%C3%A9rix/106486>, consulté le 21/07/2017.

⁵ - Veuillez visiter le site de *Happyscribeli* à la transcription des vidéos en textes : www.happyscribe.com, consulté le 26/09/2023.

⁶ - Pour les cognitivistes, une gestalt renvoie à « *une forme perceptiblement saillante* » (Alvares, 2005 : 160). En effet, lors de la perception du sens, la répétition figurative des faisceaux isotopiques dans un texte les fait ancrer dans la mémoire sous forme de « *traces[...] conceptionnels* » (*Ibid.* : 17). À cette instance heuristique, ces traces deviennent source de « *prégnances* » (*Ibid.* : 155) sémantiques substantielles et pulsionnelles. Mais quand elles sont traitées par le cerveau, elles « *s'articulent dans un ordre, dans un logos* » (*Ibid.* : 19) et se transmutent en « *une forme perceptiblement saillante, une Gestalt* » (*Ibid.* : 160) articulant une double substance en rapport de contrariété et dont chacune possède des traits signifiants la distinguant de l'autre.

⁷ - Le rapport méréologique ou holiste « *implique des tous (par exemple, un mot) et des parties (par exemple, les lettres du mot)* » (Hébert, 2018 : 194).

⁸ - Le rapport ensembliste est une sorte de relation de globalité. Il « *implique des classes (par exemple, la classe des mots) et des éléments (par exemple, tel mot)* » (*Id.*).

⁹ - Pour Greimas, le narrème est l'unité minimale de la signification narrative, similaire à un morphème dans la linguistique (Cf. 1979 : 244). Il peut renvoyer à un énoncé d'état ou à un énoncé de faire. Ces deux énoncés narratifs sont utilisés pour décomposer et analyser la structure narrative d'une histoire. L'énoncé d'état relie le sujet-patient à l'objet de sa quête (O) par un lien de conjonction : $S_{\text{Acteur}} \wedge O$, ou de disjonction : $S_{\text{Acteur}} \vee O$. Quant à l'énoncé de faire, il permet au sujet-agent de passer par un procès de transformation de l'état de dégradation à celui d'amélioration : $F_{N^{\circ}\text{-Acteur}} = (S_{\text{Acteur}} \vee O) \rightarrow (S_{\text{Acteur}} \wedge O)$, ou inversement : $F_{N^{\circ}\text{-Acteur}} = (S_{\text{Acteur}} \wedge O) \rightarrow (S_{\text{Acteur}} \vee O)$.

¹⁰ - Le procédé narratif du cliffhanger « *consiste à introduire une rupture dans le récit au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante* » (Baroni, 2016).

Bibliographie

I. Corpus

- Bande dessinée : *Astérix et Cléopâtre*, écrite par René Goscinny et illustrée par Albert Uderzo, Paris, Éd. Dargaud, Coll. « Astérix », 1965, 50p.
- Film d'animation : *Astérix et Cléopâtre*, scénarisé par Jos Marissen et Eddie Lateste avec la collaboration de Pierre Tchernia, réalisé par René Goscinny et Albert Uderzo, production franco-belge, 1968, 72min.
- Film live : *Astérix et Obélix, mission Cléopâtre*, scénarisé et réalisé par Alain Chabat, production franco-allemande, 2002, 107min.

II. Ouvrages sur l'herméneutique

- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. Seuil.
- Eco, U.
 - (2005). *Les limites de l'interprétation*, Paris, Éd. Grasset, Coll. « Biblio essais ».
 - (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher), Paris, Éd. Grasset & Fasquelle, Coll. « Biblio. Essais ».

- Iser, W. (1985). *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique* (traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Éd. Mardaga, Coll. « Philosophie et langage ».
- Jauss, H. R.
- (1982). *Pour une herméneutique littéraire*, (traduit de l'allemand par Maurice Jacob), Paris, Éd. Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées ».
- (1978). *Pour une esthétique de la réception*, (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Éd. Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées ».
- Jouve, V. (1993). *La Lecture*, Paris, Éd. Hachette Supérieur, Coll. « Contours littéraires ».
- Pennac, D. (1992). *Comme un roman*, Paris, Éd. Gallimard.
- Picard, M.
- (1989). *Lire le temps*, Paris, Éd. Minuit.
- (1986). *La lecture comme jeu (Essai sur la littérature)*, Paris, Éd. Minuit, Coll. « Critique ».
- Ricoeur, P. (1983, 1984, 1985), *Temps et récit*, Paris, Éd. Seuil, 3 tomes.

III. Ouvrages sur la narratologie

- Achour, C. et Bekkat, A. (2002). *Clefs pour la lecture des récits*, Algérie, Éd. Tell.
- Adam, J. M. (1985), *Le texte narratif*, Paris, Éd. Nathan.
- Albouy, P. (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. « U2 ».
- Baroni, R.
- (2017). *Les rouages de l'intrigue (les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires)*, Genève, Éd. Slatkine.
- (2009). *L'œuvre du temps*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique ».
- (2007). *La tension narrative (Suspense, curiosité, surprise)*, Paris, Éd. Seuil.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*, Paris, Éd. Seuil, 2^{ème} Éd.
- Bremond, C. (1973). *La logique du récit*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique ».
- Courtés, J. (1986). *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, Éd. PUF, Coll. « Formes Sémiotiques ».
- Genette, G.
- (1987). *Seuils*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique ».
- (1983). *Nouveau discours du récit*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique ».
- (1982). *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique ».
- (1972). *Figures III*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique ».
- Greimas, A. J.
- (1983). *Du sens (II)*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Essai sémiotique ».
- (1970). *Du sens (I)*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Essai sémiotique ».
- Jouve, V.
- (1998). *L'effet-personnage dans le roman*, France, Éd. PUF, Coll. « Ecriture ».
- (1997). *Poétique du roman*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. « Cursus », 4^{ème} Éd.
- Larivaille, P. (1974). *Analyse morphologique du conte*, Paris, Éd. Centre de recherches de langue.
- Propp, V. (1928). *La morphologie du conte*, Russie, Éd. Léninegrad.
- Sartre, J. (1948). *Situation II*, Paris, Éd. Galimard.

IV. Ouvrages sur la sémiotique

- Bertrand, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Éd. Nathan.
- Courtés, J.

- (2007). *La sémiotique du langage*, France, Éd. Armand Colin, Coll.« La collection universitaire de poche ».
- (1991). *Analyse sémiotique du discours (de l'énoncé à l'énonciation)*, Paris, Éd. Hachette Supérieure, Coll.« Linguistique ».
- Everaert-Desmedt, N. (2000).*Sémiotique du récit : méthode et applications*, Bruxelles, Éd. De Boeck, 3^{ème} Éd., Coll. « Culture & Communication ».
- Greimas, A. J. (1975).*Maupassant : la sémiotique du texte (exercices et pratiques)*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Essai sémiotique ».
- Groupe d'Entrevernes (1979). *Analyse sémiotique des textes*, Québec, Éd. PUL, Coll. « linguistique et sémiologie ».
- Petitot, J.
- (1992). *Physique du sens. De la théorie des singularités aux structures sémio-narratives*, Paris, Éd. CNRS, Paris.
- (1985). *Morphogénèse du sens (Pour un schématisme de la structure)*, Paris, Éd. PUF, Coll. « Formes sémiotiques ».

V. Ouvrages sur la sémantique

- Greimas, A. J. (1995).*Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Éd. PUF, 2^{ème} Éd.
- Hébert, L. (2017).*Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Éd. Honoré Champion, Coll.« Bibliothèque de grammaire et de linguistique ».
- Kadik, D. (2007).*Le signe et ses interprétations* (textes réunis), Algérie, Éd. Centre universitaire Yahia Farès de Médéa.
- Rastier, F.
- (2010). *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Éd. PUF, Coll. « Formes sémiotiques ».
- (1987). *Sémantique interprétative*, Paris, Éd. PUF, Coll. « Formes sémiotiques ».

VI. Ouvrages sur la stylistique

- Fontanier, P. (1977).*Les figures du discours*, Paris, Éd. Flammarion, 1977.
- Fromilhague, C. (1995).*Les figures de style*, Paris, Éd. Nathan, Coll. « Lettres 128 ».
- Reboul, O. (2001).*Introduction à la rhétorique*, Paris, Éd. PUF, 4^{ème} Éd., Coll. « Premier Cycle ».

VII. Ouvrages sur la pragmatique

- Austin, J. L. (1970).*Quand dire, c'est faire*, (traduction et commentaires par G. Lane), Paris, Éd. Seuil.
- Breton, P. (2003). *L'argumentation dans la communication*, Paris, Éd. La Découverte, 3^{ème} édition, Coll. « Repères ».
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2008). *Les actes de langage dans le discours (Théories et fonctionnement)*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. « Coursus ».
- Reboul, A. et Moeschler, J. (1998).*Pragmatique du discours : de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Éd. Armand Colin.
- Robrieux, J. (2005).*Rhétorique et argumentation*, Paris, Ed. Armand Colin, 2^{ème} Éd., Coll. « Lettres Sup ».

VIII. Ouvrages sur la bande dessinée

- Fresnault-Deruelle, P. (2009).*La bande dessinée*, Paris, Éd. Armand Colin.
- Groensteen, T.
- (2011). *Bande dessinée et narration (Vol.2)*, France, Éd. PUF, Coll. « Formes sémiotiques ».
- (1999). *Le système de la bande dessinée (Vol.1)*, France, Éd. PUF, Coll. « Formes sémiotiques ».

IX. Ouvrages sur le film d'animation

- Dovicovic, B. (2000). *La technique du dessin animé*, traduit par Magazin (Petar), Paris, Éd. Dreamland, Coll. « Image par image ».
- Marchi, S. D. (1963). *Dessin animé et animation des films d'amateurs*, Paris, Éd. Paul Montel, Coll. « Photo-cinéma », 2^{ème} Éd.

X. Ouvrages sur le cinéma

- Aumont, J.
- (2020). *L'analyse des films*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. « Cinéma / Arts visuels », 4^{ème} Éd.
- (2017). *L'interprétation des films*, Paris, Éd. Armand Colin.
- Duc, B. (1992). *L'art de la composition et du cadrage*, Paris, Éd. Fleurus.
- Journot, M. (2006). *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Éd. Armand Colin.
- Jullier, L. (2012). *Analyser un film (de l'émotion à l'interprétation)*, Paris, Éd. Flammarion, Coll. « Champs arts ».
- Martin, M. (2001). *Le langage cinématographique*, France, Éd. CERF, Coll. « 7^{ème} Art ».

XI. Ouvrages sur la musique

- Célis, R. (1982). *Littérature et Musique*, Bruxelles, Éd. Presses de l'université Saint-Louis.
- Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Éd. Christian Bourgois, Coll. « Musique / Passé / Présent ».
- Ruivet, N. (1972). *Langage, musique, poésie*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique ».

XII. Ouvrages sur l'adaptation filmique

- Gaudreault, A. (2005). *Du littéraire au filmique*, Canada, Éd. Nota Bene, Coll. « U ».
- Serceau, M. (1999), *L'adaptation cinématographique des textes littéraires (théories et lectures)*, Belgique, Éd. CEFAL, Coll. « Grand écran, petit écran ».
- Tcheuyap, A. (2005). *De l'écrit à l'écran (les réécritures filmiques du roman africain francophone)*, Canada, Éd. Les presses de l'université d'Ottawa.

XIII. Ouvrages encyclopédiques et dictionnaires

- Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éd. Seuil.
- Christophe, P. (2016), *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Éd. Armand Colin, 3^{ème} Éd.
- Dubois, J. (2002). *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Éd. LaRousse.
- Ducrot, O. et Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. Seuil, coll. « Points ».
- Greimas, A. J. et Courtés, J. (1986, 1979), *Sémiotique (dictionnaire raisonné de la théorie du langage)*, Paris, Éd. Classiques hachette, Coll. « langue, linguistique, communication », 2 tomes.
- Groensteen, T. (2020), *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris, Éd. Robert Laffont, Coll. « Bouquins ».

XIV. Sitographie

- Adam, J. M. (1978). « *La cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative* » in Langue française, N° 38, pp. 101-117 : <https://doi.org/10.3406/lfr.1978.6122>, consulté le 20/11/2023.
- Allociné : site de référence du cinéma et des séries tv,
- Film de *Cyrano de Bergerac* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=5544.html, consulté le 01/11/2023.
- Film de *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre* : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28537/palmares/>, consulté le 15/07/2017.
- Film de *L'Homme qui valait trois milliards* : https://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=688.html, consulté le 01/11/2023.

- Alvares, C.
- (2005). *Pulsion, lettre, récit (Psychanalyse et théorie narrative)*, USA, Université de Louisiane, Éd. Baton Rouge: https://psychanalyse.com/pdf/PULSION_LETTRERECIT_PSYCHANALYSE_ET_THEORIE_NARRATIVE.pdf, consulté le 12/03/2020
- (2001). *Écriture et récit. L'esprit, la lettre et la substance du sens* : <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/12148/1/ecriturerecit.pdf>, consulté le 15/03/2020.
- Arsenault, D. et Picard, M. (2008). « *Le jeu vidéo entre dépendance et plaisir immersif : les trois formes d'immersion vidéoludique* » in Actes du colloque Homo Ludens, Congrès de l'ACTAS, 2008 : https://ludicine.ca/sites/ludicine.ca/files/arsenault,-picard---le-jeu-vidéo-entre-dépendance-et-plaisir-immersif_0.pdf, consulté le 20/11/2023.
- BADIR, S.
- (2017). « *Systématiser les associations. Le concept hjelmslévien de paradigme et son héritage greimassien* » in Signata, N°8 : <http://journals.ope-nedition.org/signata/1410>, consulté le 18/08/2020.
- (2009). « *La production de la sémosis. Une mise au point théorique* » in Actes Sémiotiques, Univ. Limoges : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3335>, consulté le 14/11/2018.
- Baroni, R.
- (2016). « *Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique* » in Cahiers de Narratologie, N°31 : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7570>, consulté le 20/11/2023.
- (2008). « *Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité* » in Cahiers de Narratologie, N° 14: <https://doi.org/10.4000/narratologie.579>, consulté le 20/11/2023.
- (2006). « *Passion et narration* » in Protée, V. 34, N° 2-3, Fall-Winter, pp. 163-175 : <https://id.erudit.org/iderudit/014274ar>, consulté le 20/11/2023.
- (2005). « *Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels* » in Littérature, N° 137, pp. 111-126 : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_137_1_1887, consulté le 20/11/2023.
- (2004). « *La valeur littéraire du suspense* » in A Contrario, N° 2 (1), 2004, pp. 29-43 : https://www.academia.edu/3748569/Baroni_R_2004_La_valeur_litt%C3%A9raire_du_suspense_A_Contrario_n_2_1_p_29_43, consulté le 20/11/2023.
- (2002). « *Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique* » in Littérature, N° 127, pp. 105-127 : <https://doi.org/10.3406/litt.2002.1769>, consulté le 20/11/2023.
- Barthes, R. (1964), « *Éléments de sémiologie* ». In Communications, Coll. « Recherches sémiologiques », N°4, pp. 91-135 : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029, consulté le 15/03/2020.
- Bertrand, D. (1984). « *Sémiotique du discours et lecture des textes* », In: Langue française, n°61, Coll. « Sémiotique et enseignement du français », pp. 9-26 : <https://doi.org/10.3406/lfr.1984.5180>, consulté le 20/11/2023.
- Bonneau, M. A. (2014). « *Le développement de la complexité lexicale en français langue seconde à la suite d'un programme d'immersion à l'étranger de cinq semaines* » : <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/QQLA/TC-QQLA-30533.pdf>, consulté le 14/03/2020.
- Bremond, C. (1966). « *Logique des possibles narratifs* » in Communications, N°8, pp. 60-76 : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1115>, consulté le 20/11/2023.

- Brunet, E. (2023). « *Liste des mots les plus fréquents de langue française* », juillet : <https://eduscol.education.fr/186/liste-de-frequence-lexicale>, consulté le 19/06/2022.
- Charaudeau, P.
- (2019). « *Compréhension et interprétation* », pp. 37-38 : <https://gescsemiote.ca.com/wpcontent/uploads/2019/08/Compre%CC%81hension-et-interpre%C3%A9%CC%81tation.pdf>, consulté le 12/03/2020.
- (2009). « *Identité sociale et identité discursive : un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière* » in Charaudeau (P.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, Éd. Harmattan : <http://www.patrick-charaudeau.com/identite-sociale-et-identite>, consulté le 20/11/ 2023.
- (2007). « *Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ?* » in Semen, N°23 : <http://journals.openedition.org/semen/5081>, consulté le 12/03/2020.
- (2000). « *De la compétence situationnelle aux compétences de discours* » in Actes du colloque de Louvain-la-Neuve sur Compétence et didactique des langues : <http://www.patrick-charaudeau.com/De-la-compete-nce-situationnelle.html>, consulté le 12/03/2020.
- (1995a). « *Ce que communiquer veut dire* » in Revue des Sciences humaines, N°51 : <http://www.patrick-charaudeau.com/Ce-que-communiquer-veut-dire.html>, consulté le 13/03/2020.
- (1995b). « *Une analyse sémiolinguistique du discours* », in Langages, N°117, pp. 96-111 : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1995_num_29_117_1708, consulté le 12/03/2020.
- (1984). « *Une théorie des sujets du langage* » in Langage & Société, N°28, pp. 37-51 : <https://doi.org/10.3406/lso.1984.1989>, consulté le 20/11/2023.
- CNRTL : dictionnaire en ligne créé par le centre national des ressources textuelles et lexicales,
- Mot *Bovary* : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/bovarysme>, consulté le 27/10/2023.
- Mot *Grace* : <https://www.cnrtl.fr/definition/grace>, consulté le 19/06/ 2022.
- Mot *Risée* : <https://www.cnrtl.fr/definition/ris%C3%A9>, consulté le 21/11/ 2021.
- Mot *Dialectique* : <https://www.cnrtl.fr/definition/dialectique>, consulté le 20/ 06/2022.
- Eduscol : un site pédagogique du ministère de l'Éducation nationale qui propose aux professionnels de l'éducation un portail national d'informations et de ressources, <https://eduscol.education.fr/>, consulté le 19/06/2022.
- Filmspourparents : site qui offre aux parents une description détaillée du contenu des films. Le film d'Astérix et Obélix : <https://www.filmspourenfants.net/asterix-et-cleopatre-1968/>, consulté le 17/11/2021.
- FISETTE, J. (2009). « *SEMIOSIS/sémiose* » in Rubrique du Dictionnaire international des termes littéraires (DITL), Cambridge, Univ. Harvard, Colloque du DITL : <http://www.jeanfisette.net/publications/semiosis.pdf>, consulté le 14/03/ 2020.
- Happyscribe : logiciel gratuit pour la transcription textuelle des vidéos : www.happyscribe.com, consulté le 26/09/2023.
- Hébert, L.
- (2018). *Dictionnaire de sémiotique générale*, 15^{ème} Éd. : <https://semioteque.org/wp-content/uploads/2021/07/Dictionnaires%C3%A9miotique.pdf>, consultée le 18/07/2022.
- (2011). « *Structure, relations sémiotiques et Homologation* » in Signo : <http://www.signosemio.com/structure-relations-semiotiques-homologation.asp>, consulté le 14/03/2020.
- Klinkenberg, J. M. (2020), « *Pour une grammaire générale de la relation texte-image* » in Pratiques : <https://doi.org/10.4000/pratiques.8436>, consulté le 20/11/2023.
- Larousse : Dictionnaire et encyclopédie en ligne, entrée *Astérix* : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Ast%C3%A9rix/106486>, consulté le 21/07/2017.

- Lentin, L. (1975). « *Notes sur l'apparition et l'emploi du comparatif (enfants de 2 à 7 ans)* » In Langue française, N°27, Coll. « Apparition de la syntaxe chez l'enfant », pp. 55-64 : <https://doi.org/10.3406/lfr.1975.6082>, consulté le 13/03/2020.
- Moreau, A. C. (2016). « *Caractéristiques du développement de l'attention chez des enfants du préscolaire selon des enseignantes* » in Revue canadienne des jeunes chercheuses et chercheurs en éducation, V. 7, Issue 1, Spring / Printemps, pp. 38-49 : https://www.researchgate.net/publication/303658788_Caracteristiques_du_developpement_de_l'attention_chez_des_enfants_du_prescolaire_selon_des_enseignantes, consulté le 20/11/2023.
- Morin, E. (2009). « *Logique et contradiction* » in Actes des ateliers sur la contradiction organisés par l'École nationale supérieure des mines de Saint-Etienne, mars, pp. 19-21 : <https://www.emse.fr/aslc2009/pdf/Logique%20et%20contradiction%20E%20MRIN.pdf>, consulté le 16/08/2020.
- MusicMe : site qui permet la découverte et l'accès illimité à la musique et propose de noter les chansons et les vidéos-clips, la chanson de *Santiano* : <https://www.musicme.com/Santiano/biographie/>, consulté le 01/11/2023.
- Ouédraogo, M. L. (2017). « *La présence signifiante de l'absence : pour une sémiotique de l'absence* » in Repères, Coll. « Philosophie et sciences humaines », Vol.1, N°1, pp. 27-49 : https://www.academia.edu/36599365/La_pr%C3%A9sen ce_signifiante_de_labsence, consulté le 12/03/2020.
- Petitot, J. (1977). « *Topologie du carré sémiotique* » in Études littéraires, Vol.10, N°3, Déc., pp. 347-426 : <https://www.erudit.org/en/journals/etudlitt/1977-v10-n3-etudlitt2205/500445ar.pdf>, consulté le 14/03/2020.
- Readability Analyzer : logiciel gratuit pour mesurer le degré de la lisibilité d'un texte : <https://datayze.com/readability-analyzer>, consulté le 19/06/2022.
- Richaudeau, F. (1969). « *Les structures des phrases* » in Communication & Langages, N°1, pp. 19-25 : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1969_num_1_1_3706, consulté le 05/07/2017.
- Rousseau, J. J. (2012). *Dictionnaire de musique*, 9^{ème} Éd. : <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0068.pdf>, consultée le 18/07/2022.
- Sabatier, R. (1991). *Le livre de la déraison souriante*, Albin Michel, Paris, 348p. : <https://www.dicocitations.com/citations/citation-102061.php>, consulté le 20/11/2023.
- Scolarius : logiciel gratuit qui analyse la lisibilité d'un texte, <http://www.scolarius.com>, consulté le 13/03/2020.
- Senscritique : site francophone qui propose de découvrir, de noter et d'écrire des critiques d'œuvres culturelles appartenant à divers domaines, le film de *La Guerre des étoiles* : https://www.senscritique.com/film/la_guerre_des_etoiles/365132, consulté le 01/11/2023.
- Textalyser : logiciel gratuit pour mesurer le degré de la complexité d'un texte : <https://seoscout.com/tools/text-analyzer>, consulté le 19/06/2022.
- Université de Brescia, « *Interestingpsychologicalphenomena : the PartfallEffect* » in News, 26 juin 2017 : <https://www.brescia.edu/2017/06/pratfall-effect/>, consulté le 20/11/2023.
- Université de Sun Yat-Sin, département de Français : « *Astérix et Cléopâtre : clins d'œil et parodies* », publié en ligne : <https://fls.sysu.edu.cn/lecturefr/ docs/20161014101303005493.pdf>, consulté le 12/07/2023.
- Université du Québec, département de linguistique, « *Lisibilité, intelligibilité de documents d'information* », 1993 : <http://www.ling.uqam.ca/sato/publications/ bibliographie/C3lisib.htm>, consulté le 14/03/2020.
- Wagner, F. (2019). « *De la force d'attraction des récits de fiction : entretien avec Vincent Jouve* » in Cahiers de Narratologie, N°36 : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10136>, consulté le 20/11/2023.
- Wolowska, K. (2013). « *La puissance d'identité : l'absurde, la contradiction et l'isotopie sémantique* » in Studii de linguistica, N°3, pp. 167-183 : <https://core.ac.uk/download/pdf/25704439.pdf>, consulté le 16/08/2020.