

Université de Limoges

ED 611 - Sciences du Langage, Psychologie, Cognition, Éducation (SLPCE)
Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS)

Thèse

Pour obtenir le grade de Docteur de L'Université de Limoges

Discipline : Sciences du langage

Spécialité : Sémiotique

Présentée et soutenue par

Struilly Ida MBANG

Le 19 décembre 2018

**La figuralité dans les écrits journalistiques de l'information-*people*
Sémiotique du discours de la presse écrite**

Thèse dirigée par Didier TSALA EFFA

Membres du Jury :

M. Stéphane DUFOUR, Professeur de l'Université de Nancy

M. Georice Berthin MADEBE, Professeur de l'Université de Libreville

Mme Isabelle KLOCK-FONTANILLE, Professeure de l'Université de Limoges

M. Didier TSALA EFFA, Professeur de l'Université de Limoges



Dédicace

A mon défunt père Engouang Jacques

A ma mère Ntsame Germaine

Remerciements

Je tiens à exprimer très sincèrement mes plus vifs remerciements à monsieur Didier Tsala Effa, pour son encadrement depuis mon Master 2. Je le remercie pour sa direction vigilante et rassurante, pour ses conseils éclairés, pour ses encouragements chaleureux, pour toutes ses bontés à mon égard et pour son inépuisable patience envers moi. Merci de m'avoir témoigné une entière confiance, malgré mes nombreuses déambulations et hésitations.

J'exprime ma reconnaissance à madame Isabelle Klock-Fontanille pour avoir accepté mon inscription au Centre de Recherches Sémiotiques et pour m'avoir suivie au début de mes recherches. Au CeReS, pour le cadre de travail, les échanges enrichissants et les formations scientifiques qui m'ont permis d'affiner ce travail.

Je remercie également monsieur Géorice Berthin Madabe, grâce à qui ce projet de thèse en sémiotique a vu le jour. Je le remercie pour ses encouragements et ses conseils. J'étends mes remerciements aux membres du jury qui me font l'honneur d'examiner ce travail.

Au Dr Pierre Ndong dont les encouragements, le soutien, et la proximité de la pensée ont été essentiels et ont enrichi de manière décisive ma réflexion.

Je remercie affectueusement ma petite sœur Daniella et mon neveu Darkys pour leur soutien. Merci d'avoir été toujours là pour moi. J'étends mes remerciements à mes frères, Thibaut Bertrand et Stéphane. A mes sœurs Justine, Irmaine, Tatiana et Pharez.

A mes amis : Michel, Stéphane, Svetlana, Grace, Eunice, Raymonde et Leyonne

À tous ceux qui ne liront pas leurs patronymes, qu'ils reçoivent donc mes remerciements anticipés.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Sommaire

Sommaire	5
Introduction générale	6
Introduction	15
Chapitre I. Revue de littératures : Vers une définition du concept de figuralité	19
I.1. Définitions générales de la notion de figure	20
I.2. La figuralité en philosophie	27
I.3. La figuralité en histoire de l'art	40
Chapitre II. La figuralité en sémiotique.....	47
II.1. Les conceptions de l'école de Paris.....	49
II.2. Le point de vue de Jacques Geninasca	64
II.3. Les conceptions du CADIR.....	72
Chapitre III. Chapitre 3 : Enonciation en sémiotique	95
III.1. La mise en discours au sein du parcours génératif	96
III.2. Enonciation au CADIR	103
III.3. Les conceptions de Jacques Fontanille	110
III.4. Les actes de discours.....	127
Conclusion partielle	137
Introduction partielle	140
Chapitre I. L'information- <i>people</i> : Etat des savoirs généraux.....	142
I.1. Origines et évolution historique de la presse <i>people</i>	142
I.2. Le parcours 'évolutif' de la recherche sur la presse <i>people</i> en France	150
Chapitre II. Le cadre générique de l'information- <i>people</i>	164
II.1. La matrice de l'énonciation de l'information- <i>people</i>	165
II.2. L'information- <i>people</i> : vers une dimension figurale.....	178
Chapitre III. Un cadre pour les outils d'analyse	182
III.1. Le cadre narratif.....	182
III.2. Détour vers l'univers argumentatif	196
Conclusion partielle	203
Introduction	205
Chapitre I. Présentation des magazines et Méthodologie	206
I.1. Typologie de la presse <i>people</i> française	206
I.2. Méthodologie et constitution du corpus	223
Chapitre II. L'information- <i>people</i> : Quel types de discours ? Spécificités sémiotiques	226
II.1. Formes narratives et le schéma narratif du merveilleux	226
II.2. Saisie discursive et figuralité.....	261
Chapitre III. Les formes énonciatives et argumentatives	275
III.1. Les formes énonciatives.....	275
III.2. Les formes argumentatives	282
Conclusion générale	289

Introduction générale

La présente thèse est consacrée à la manifestation de la figuralité dans les écrits journalistiques, plus précisément ceux de l'information-*people*. L'information-*people* est depuis l'année 2000 un champ de recherche pour les théoriciens des sciences sociales et humaines¹. Connue sous le nom de presse people, elle désigne des informations consacrées à la vie privée des stars et des personnalités politiques. Ayant un champ d'expertise limité en sciences de la communication et de l'information, cependant apte à donner un sens à n'importe quel objet d'étude, nous étudierons l'information-*people* par la médiation d'un cadre théorique qui est celui de la sémiotique².

La figuralité est un concept qui provient de l'esthétique de l'art sous le diminutif de figural, il s'oppose au figuratif, et se veut comme l'expression d'une réalité en excès. L'exploration du figural a été menée par des historiens et des philosophes de l'art pour valoriser le caractère transgressif de l'artiste, sa capacité à déformer les figures qu'il peint, autrement dit, la capacité de l'artiste à rompre avec la représentation des objets du monde pour exprimer sa sensibilité.

Ce concept a été exploité en sémiotique par Jacques Geninasca pour prendre des distances vis-à-vis des idées de Greimas sur le discours. Greimas faisait du discours une représentation des objets du monde naturel et définissait le figuratif comme « un contenu donné d'une langue naturelle quand celui-ci a un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle »³. Cette position réduisait le discours à la sémiotique du monde naturel. Par le concept de figural, Geninasca va postuler une autonomie des figures en discours. Selon le sémioticien, le « discours, pour autant qu'il accueille une tendance à la représentation mimétique du monde donne lieu à deux lectures simultanées : on y retrouve les

¹Voir les travaux de Jamil DAKHLIA dans *Politique people*, Breal, 2015, p.15.

²Le terme de sémiotique est défini par plusieurs acceptions, « selon qu'il désigne une grandeur manifestée quelconque, que l'on se propose de connaître ; un objet de connaissance tel qu'il apparaît au cours et la suite de sa description et l'ensemble des moyens qui rendent possible sa connaissance »². A partir de cette définition globale de la sémiotique, est apparue l'idée de la théorie sémiotique conçue comme « le lieu d'élaboration des procédures, de construction, de modèles et du choix des systèmes de représentation, régissant le niveau descriptif (c'est-à-dire le niveau métalinguistique méthodologique », mais aussi comme le lieu de contrôle de l'homogénéité et de la cohérence de ces procédures et modèles, en même temps de l'explicitation, sous forme d'une axiomatique, des indéfinissables et du fondement de tout cet échafaudage théorique (c'est le niveau épistémologique proprement dit). Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1993, p.339.

³*Idem*, p.146.

réseaux isotopes compatibles avec le savoir associatif »⁴, (le *signe-renvoi* ou la saisie molaire), mais par-delà l'illusion de la réalité qui en découle, elle ne convoque les figures du monde qu'à seule fin d'exploiter leurs potentialités sémantiques (*ensembles signifiants* ou la saisie sémantique).

Louis Panier et les membres du CADIR⁵ vont saisir le concept en l'élargissant à la figuralité. Ils vont le définir comme la déformation ou la défiguration des figures mises en discours par un sujet d'énonciation. « Si le plan figuratif du discours n'est plus au seul service de la représentation, il faut s'interroger sur la fonction, ou le statut que le discours établit pour les grandeurs figuratives : On propose de parler de la figuralité. »⁶ La figuralité désignerait donc ce qui permet dans le discours de localiser des figures sans leurs signifiés, une propriété de mise en discours des figures qui échappe à la représentation et à nos expériences perceptives ou concrètes. Mises en discours, les figures n'ont pas de valeurs et ne renvoient pas à une réalité, elles ne représentent pas le sens qu'elles donneraient à saisir.

C'est donc en partant de cette définition de Louis Panier que nous avons trouvé intéressant de questionner la figuralité dans les écrits journalistiques de l'*information-people*. Cette motivation trouve son origine en 2014 lors de la révélation de la relation de l'ancien président français François Hollande et l'actrice Julie Gayet par le magazine *Closer*. La révélation sur la vie privée du président avait défrayé la chronique pendant plusieurs semaines. Cette polémique tournait autour de l'acte transgressif du magazine et en général de l'*information-people*. Son audace à diffuser les informations des acteurs publics sans leur consentement. C'est autour de cette polémique qu'est née notre intuition de questionner les écrits journalistiques de l'*information-people*. Nous avons fait naïvement le lien entre sa dimension transgressive et la question de la figuralité.

En parcourant en profondeur les études menées sur l'*information-people* et en lisant ses articles, nous avons découvert plusieurs phénomènes qui nous semblaient avoir un lien avec le concept de la figuralité, plus particulièrement son caractère hybride et sa résistance à la subjectivité.

⁴ Jacques GENINASCA, *La parole littéraire*, Presses universitaires de France, coll « formes sémiotiques », 1997, p.163.

⁵ Le CADIR est un Centre pour l'Analyse du Discours Religieux à Lyon.

⁶ Louis PANIER, « Figuratvité-Discours-Enonciation », in *Sémiotique et Bible, Approches de l'énonciation. Op. Cit.*, pp.30-32.

Les spécialistes de la presse *people* mettent surtout en avant sa liberté discursive et narrative. Ils définissent l'information-*people* comme « un genre narratif par excellence et hybride »⁷. Hybride au sens où elle emprunte au mode de fonctionnement et à la régulation des deux champs différents : l'information (*new*) d'un côté et le divertissement (*entertainment*) de l'autre côté. Elle a pour particularité de se situer à mi-chemin entre le champ journalistique et celui de la culture médiatique. Elle fonctionne selon les règles propres de l'information et dans le même temps, elle déborde aussi vers le divertissement. Cette ambivalence ontologique se répercute donc dans les usages intensifs qu'elle fait du récit. Sa configuration « hésite régulièrement entre la narration réaliste du récit à prétention de vérité et une propension notable aux effets de fiction similaires à ceux des mises en récit des objets culturels »⁸.

C'est donc l'ambivalence de cette information qui nous a conduite à questionner la figuralité dans ses récits. La presse *people* met en valeur deux types de régulations, deux raisons d'être et deux manières de dire le monde. La première manière, celle qui la conforme dans la narration réaliste pourrait être vue sous une dimension figurative au sens de la représentation du monde naturel. Et la deuxième qui l'éloigne de la narration réaliste concerne la question de la figuralité.

Nous avons nourri notre hypothèse principale à la lumière des théories de François Martin et de Louis Panier. Notre hypothèse globale s'énonce donc comme suit : L'information-*people* déforme des figures qu'elle met en discours, autrement dit elle ne s'attache pas à représenter le monde tel qu'il se présente à nous, elle déconstruit ses structures logiques, les figures ne sont pas en rapport avec la représentation du monde naturel, elles n'ont de sens que dans le discours. L'analyse prendra en compte les opérations rhétoriques mises en valeur pour déformer les figures en discours. Ainsi, l'importance que nous souhaitons donner à notre étude se situe à la conversion des figures mises en discours non plus en *signe-renvoi*, mais plutôt en des *ensembles signifiants* qui renvoient à la question de l'énonciation. Nous nous attacherons à montrer comment les articles de presse sont construits et surtout l'usage que le sujet d'énonciation en fait des figures. Nous questionnerons les différents parcours des figures dans le discours. Nous souhaiterions démontrer que

⁷Annik DUBIED, « Quand le *people* rencontre le fait divers et touche à la politique », *Le temps des médias, Peopolisation et politique*, n°10/ 2008, p.127.

⁸*Ibidem*

l'information-*people* déconstruit l'*illuision référentielle*, autrement dit son rapport à la représentation des figures du monde est suspendu au profit de l'usage du langage par un sujet d'énonciation.

Ce renvoi à l'énonciation permet de souligner l'intérêt scientifique de notre thèse. D'un point de vue théorique, la thèse se présente comme une contribution à l'élargissement de la sémiotique narrative et figurative sur le champ de l'énonciation.

En effet, la question des figures fait appel à la sémiotique figurative. A ce propos Greimas précisait qu'une telle sémiotique n'épuise pas « la totalité des articulations signifiantes des objets planaires et qu'elle ne représente qu'un point de vue déterminé considérant à les dorer d'une interprétation naturelle. Les analyses de la figurativité sont justifiées et constituent un champ d'exercice autonome.»⁹.

Plusieurs années après, d'autres sémioticiens, plus précisément ceux du Centre d'Analyse des textes bibliques vont dépasser ce cadre de l'autonomie de la figurativité en l'élargissant à la problématique de l'énonciation. La sémiotique figurative ouvre en effet à deux possibilités d'analyse des objets : La première qui correspond à la dimension sémiologique, le signe est renvoyé à sa représentation, c'est le cas où le niveau du signifiant correspond au signifié (Figuratif). La deuxième possibilité renvoie la figure à d'autres figures dans le discours. C'est ce que Louis Panier désigne par dimension figurale du texte et concerne le cas où le parcours fait sortir la figure (-signe) de la signification. L'objet ou la figure se construit selon le niveau global du discours. Pour Louis Panier les deux dimensions figuratives renvoient à la question de l'énonciation. Une fois que les grandeurs figuratives entrent dans le discours « elles ne peuvent être directement décodées ou référentialisées, mais elles ont à être interprétées dans la perspective de l'acte énonciatif qui les met en parcours »¹⁰. En effet, la figuralité a permis d'introduire dans la sémiotique narrative et figurative l'acte énonciatif du sujet énonciateur et du sujet énonciataire.

Cependant contrairement à la sémiotique narrative de Greimas conçue à l'origine comme un compte rendu objectif du monde naturel, notre analyse viendra en quelque sorte mettre en valeur l'idée de l'acte énonciatif dans la sémiotique narrative. Sachant que l'analyse

⁹Algirdas Julien GREIMAS, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », in *Actes Sémiotiques*, n°60/ 1984, p.14.

¹⁰ Soon-Ja Park, *La transformation énonciative de l'objet de valeur et l'objet énonciatif. Approches sémiotiques de quelques récits évangéliques*, thèse de doctorat, université Lumière de Lyon, 1997. P.227. Voir Groupe d'Entrevernes, *Signes et Paraboles, Seuil, Paris*.

de Greimas était consacrée aux textes littéraires, la particularité de notre démarche a été surtout de poser les discours de l'information-*people* comme des récits, ou comme des textes littéraires, c'est-à-dire qu'ils sont conçus comme des contes, des légendes, des mythes et des épopées. Nous montrerons comment ces formes se manifestent dans les articles de l'information-*people*.

Le choix du cadre conceptuel permettant de mettre en lumière tout « ce fonctionnement du sens »¹¹ a été porté éventuellement sur la sémiotique. Nous situons notre travail dans la veine de la sémiotique figurative, telle qu'elle a été abordée au CADIR, principalement par Louis Panier et François Martin. Les travaux de différents chercheurs, notamment Geninasca et Fontanille serviront aussi de base théorique.

Notre travail de thèse n'est pas d'élaborer une théorisation sémiotique sur les récits-*people*, nos objectifs s'inscrivent dans ce que Denis Bertrand a appelé « l'analyse concrète ». Il s'agira de descriptions discursives, narratives et d'applications des propositions théoriques issues de ces théoriciens. Nous accordons du crédit à leur validité et à leur efficacité quant à l'analyse d'un corpus aussi résistant et ample que celui de la presse *people*, particulièrement des magazines. Nous laisserons s'exprimer, les discours de ces magazines à travers les modèles théoriques empruntés non seulement aux diverses théoriques des « sciences du sens » mais aussi à divers autres domaines de la sémiotique. Notre démarche se veut en quelque sorte interdisciplinaire. Ce travail de recherche s'inscrit dans un cadre épistémologique où les frontières entre la sémiotique, les sciences du langage, les sciences de l'information, de la communication et de la sociologie deviennent perméables les unes aux autres.

Notre démarche se développera selon trois articulations. Elles nous permettront de décrire les lignes de force qui sous-tendent et dynamisent notre travail.

La première partie scindée en trois chapitres, sera consacrée à la définition du concept de recherche. Dans le premier chapitre, il s'agira de questionner deux disciplines : la philosophie et l'histoire de l'art. Notre attention se portera au préalable sur les considérations théoriques de la notion de figure en mettant plus en lumière sa dimension figurale. L'objectif sera de mettre en valeur les interrogations, les utilisations et les définitions des théoriciens de

¹¹La sémiotique nous semble la plus à même de donner un cadre et des instruments théoriques à un objet qui rencontre nombre de ses préoccupations et qui occupe lui aussi des terrains d'investigation. En effet, la sémiotique est en mesure de décrire et d'appréhender les modes de réalisation de la signification. Elle permet de démonter et de découper les parcours de génération du sens d'un objet signifiant.

ces disciplines. Le deuxième chapitre fera le point sur les théories sémiotiques. Nous verrons comment la figuralité est traitée en sémiotique, en convoquant les théories de Greimas, de Geninasca, de Louis Panier et de François Martin. Enfin le troisième chapitre sera consacré aux outils d'analyse. Ce volet traitera la question de l'énonciation. Nous suivons le cheminement des réflexions sur l'énonciation dans le parcours génératif mis en place par Greimas. Par la suite nous verrons comment l'énonciation est abordée par Louis Panier. A la fin nous évoquerons les conceptions de Jacques Fontanille qui serviront de compléments d'analyse à notre travail.

La deuxième partie sera consacrée à notre objet d'étude c'est-à-dire l'*information-people*. Cette partie s'intéressera à plusieurs programmes susceptibles de révéler l'identité des discours de l'*information-people*. C'est la phase d'investigation qui servira de point de départ à l'analyse puisque cette étude aura pour objectif de mettre en évidence le fonctionnement de ses discours. Elle sera également composée de trois chapitres : Dans le premier chapitre nous allons parler du cadre théorique général de l'*information-people*, ce premier chapitre va permettre d'exploiter les caractéristiques, les origines, le parcours évolutif de cette information, aussi bien en sociologie qu'en sciences de l'information et de la communication. Le deuxième chapitre sera consacré à l'*information-people* comme genre médiatique. Nous mettrons en valeur les spécificités qui font d'elle un genre médiatique à savoir : l'hybridité, la subjectivité et la focalisation sur une figure humaine. Nous définirons ces spécificités comme des indices de la figuralité. L'hypothèse de cette partie sera que l'*information-people* est en elle-même porteuse d'indices de figuralité. Enfin le dernier chapitre sera consacré aux outils d'analyse de la sémiotique narrative. Avant d'aborder l'analyse du corpus, nous aimerions convoquer certains outils qui vont nous permettre de mettre en valeur les analyses que nous ferons sur les formes narratives (mythe, légende, conte et épopée).

La troisième et dernière partie exposera l'analyse du corpus des articles sélectionnés. Ce sera l'occasion de confirmer nos recherches et les résultats obtenus. L'hypothèse repose sur la déformation des figures mises en discours. Cette partie sera divisée aussi en trois chapitres : Le premier chapitre sera consacré à la présentation des magazines *people*. Le corpus choisi est celui des magazines *people* français. Il est composé de neuf magazines, à savoir : *Paris Match*, *Point de vue*, *Gala*, *VSD*, *Voici*, *Closer*, *France dimanche*, *Ici Paris* et *Public*. Nous aurons l'occasion de les présenter minutieusement en montrant la spécificité de chaque magazine. Ce chapitre nous permettra également d'étayer notre méthodologie et d'identifier notre corpus. Le deuxième chapitre fera l'objet de la description des formes

littéraires qui structurent les articles de la presse *people*, plus particulièrement, les formes narratives. L'hypothèse qui nous guidera est que les articles de la presse *people* ont une structure similaire à celle des formes littéraires à savoir : le mythe, l'épopée, la légende et le conte. Pour cette partie, nous allons d'abord montrer comment les figures sont déformées à partir des formes narratives. Nous prendrons en compte deux plans d'analyse sémiotique, à savoir : le plan narratif et le plan figuratif. Sur le plan narratif, nous verrons comment la narration s'éloigne de la réalité ou comment le journaliste déconstruit les structures logiques, ou des programmes narratifs. Sur le plan figuratif nous étudierons une saisie sémantique des discours, comment des figures d'acteurs, de temps et d'espace sont mises en discours. Dans le dernier chapitre, nous traiterons les autres formes littéraires à savoir, les formes énonciatives (drame, ironie) et les formes argumentatives (blâme et éloge).

Première partie

Les considérations théoriques de la figuralité : vers l'identification du corpus d'étude

Introduction

La sémiotique apparaît comme une discipline stable et constituée, mais les notions ou les concepts traités par les sémioticiens sont empruntés à d'autres disciplines. Denis Bertrand fait ce constat quand il parle de la notion de figurativité.

« *En sémiotique, les concepts construits pour la description ont souvent été empruntés à d'autres disciplines. Ils ont été acclimatés dans leurs nouveaux domaines, où ils ont reçu une définition spécifique, soigneusement localisée et précisément inter-définie au sein de la théorie d'ensemble* »¹².

En effet, les analyses actuelles des sémioticiens et les concepts qu'ils traitent nous montrent que la sémiotique exploite systématiquement la base des données, ou des concepts issus des autres disciplines. Nous pensons au concept *d'actant*, emprunté à la syntaxe structurale de la phrase développée par Lucien Tesnière et devenu en sémiotique du discours le concept central de la narrativité. C'est aussi le cas pour *l'isotopie*, concept emprunté à la physique où il définit « les éléments ayant un même nombre de protons mais une masse atomique différente »¹³, et désigne en sémiotique discursive la permanence d'un effet de sens, le long de la chaîne du discours. C'est aussi le cas de la figurativité. Ce concept est emprunté à la théorie esthétique qui oppose l'art figuratif à l'art « non figuratif » ou « abstrait ». Elle suggère la ressemblance, la représentation, l'imitation du monde par la disposition des formes sur la surface. Débordant l'univers particulier de l'expression plastique qui lui a donné naissance, le concept sémiotique de figurativité fait référence à « une propriété que tous les langages ont en commun à reproduire des significations analogues à celles de nos expériences perceptives les plus concrètes »¹⁴.

C'est dans cette perspective que nous retrouvons le concept de *figuralité*. Dérivé du substantif *figural*, sans savoir exactement l'origine de ce mot, François Aubral et Dominique Château nous apprennent dans leur ouvrage *Figure figural*, que le concept de figural proviendrait aussi tout comme la figurativité de la théorie de l'art plastique, et il aurait été forgé par Jean-François Lyotard. Selon les auteurs, le figural se comprend tout d'abord dans

¹² Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, 2000, p. 97.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *Idem*, p. 99.

son rapport au concept de figure et comme une protestation contre la compréhension unilatérale figurative de celle-ci. Ces propos de Bacon repris par Deleuze l'attestent :

« La peinture n'a ni modèle à présenter ni histoire à raconter. Dès lors, elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif vers la forme pure par abstraction ou bien vers le pur figural, par isolation. »¹⁵.

Selon cette définition de Deleuze, la figuralité est considérée comme une propriété de la peinture à représenter une autre forme de l'image en dehors de celle de la représentation. En sémiotique, elle a été introduite par Geninasca et s'est déployée en sémiotique figurative dans les analyses traitées au CADIR par Louis Panier. Le figural en sémiotique désigne le statut des figures mises en discours :

« Le figural introduit dans le discours la règle du signifiant. Les figures ont le statut de signifiant parce qu'une fois mises en discours, elles sont constituées en chaîne où elles se renvoient des unes aux autres, plutôt que de renvoyer aux valeurs qu'elles représentent, de telle sorte que l'enchaînement seul atteste une signification qu'aucun élément pris en lui-même ne peut représenter »¹⁶.

La figuralité désignerait donc ce qui permet dans le discours de localiser des figures sans leurs signifiés, une propriété de mise en discours des figures qui échappent à la représentation et à nos expériences perceptives ou concrètes, mises en discours elles n'ont pas de valeurs, ne renvoient pas à une réalité, elles ne représentent pas le sens qu'elles donneraient à saisir. Il s'agit de découvrir aux figures un autre statut que celui du figuratif (au sens gréimassien), on devrait reconnaître en des figures de nouvelles significations, des nouvelles propriétés et pour aboutir à la construction du sens, c'est-à-dire qu'à travers l'étude de la figuralité, la sémiotique figurative s'attachera non plus aux représentations communes ou à la *sémiosis* mais à un *ensemble signifiants* du discours qui atteste la présence d'un sujet d'énonciation.

¹⁵ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, Paris Seuil, 2002, p.96.

¹⁶ Louis PANIER, « Figurativité-Discours-Énonciation », in *Sémiotique et Bible*, décembre 2008, n°132 p.18.

Cette première partie vise donc à exploiter la notion de figuralité dans les différents domaines des sciences humaines et de la sémiotique. L'objectif est de voir comment les différentes théories ou les approches abordent la question de la figure au sens de la figuralité, voir des prolongements, des restrictions par rapport à l'approche sémiotique. Nous essayerons de comprendre comment la figuralité a fait place dans le champ sémiotique. Comme le remarque Deleuze, un concept a une histoire et un devenir¹⁷. Autrement dit, la construction d'un concept n'arrive pas n'importe comment et dans n'importe quelles conditions, pour qu'il soit possible et sémiotiquement fécond, il faut qu'à un moment donné de l'histoire réflexive, un concept ou une notion antérieure ne corresponde plus à un certain nombre de composantes théoriques que l'on voudrait prendre en compte, articuler et regrouper, d'où la nécessité de construire un nouveau concept. Et c'est le cas ici de figure et figuratif, qui ne répondaient plus à certaines exigences théoriques. C'est ce que soulignent François Aubral et Dominique Château :

« L'histoire immédiate de concept de figural met en évidence, la force de la démarche phénoménologique. Son analyse critique prend conscience des limites de la notion de figure, entendu dans le sens classique de forme ou de l'opposition figuratif/ non figuratif »¹⁸.

Ces propos qui se situent dans le cadre des études philosophiques, et particulièrement en esthétique de l'art montrent la nécessité de passer par des définitions générales pour comprendre le concept de figural ou de figuralité.

Par l'analyse des différentes théories du concept, nous essaierons de relever les affinités intellectuelles dans trois disciplines entre autres ; la philosophie de l'art, l'histoire de l'art et la sémiotique. Dans ce volet d'analyse, nous saisirons les similitudes entre des réflexions des chercheurs de ces différentes disciplines. Autrement dit, nous allons par une méthode de définitions, à partir des théories, élucider le concept de figuralité.

Nous articulerons cette première partie en trois moments donc trois chapitres :

¹⁷, Felix GAUTTARI, Gilles DELEUZE, *Qu'est-ce que la philosophie ?* « Qu'est-ce qu'un concept ? », Editions de Minuit, 1991, pp. 21-27.

¹⁸ François AUBRAL, Dominique CHATEAU *Figure, Figural*, L'Harmattan, 1999, pp. 200-202.

Le premier chapitre fera essentiellement l'objet d'une définition conceptuelle des théories issues des autres disciplines. Nous présenterons quelques théories clés, qui selon nous orientent de façon assez décisive la recherche sur la figuralité, des théories qui donnent à penser, sur lesquels, il nous semble utile de revenir pour mieux comprendre ce concept en sémiotique. Nous pensons que, c'est des théories qui ne cessent de susciter, de guider et d'entretenir le concept de figuralité sous d'autres formes. Comme nous l'avons déjà dit, deux disciplines nous intéressent, la philosophie et l'histoire de l'art. Etant donné que la figuralité provient de la notion de figure, nous essayerons dans les préliminaires du premier chapitre de donner des caractéristiques générales de la notion de figure.

Le deuxième chapitre quant à lui fera l'objet d'une convocation des théories sémiotiques. Après une élucidation brève de quelques notions tirées de la notion même de figure, nous allons voir d'un côté, les conceptions de l'école de Paris, plus particulièrement celles de Greimas et de Geninasca. Il serait question de voir comment l'école de Paris a intégré explicitement ou implicitement la question de la figuralité. Ce moment nous permettra de revisiter des concepts tels que *sémiosis*, figuratif, figurativité et perception. Ensuite nous verrons d'un autre côté les conceptions du Centre d'Analyse de Recherche Sémiotique de Lyon. Leurs théories feront l'objet de notre analyse. Nous allons appliquer leurs théories à notre corpus. Au sein du CADIR, nous allons nous intéresser aux réflexions de Louis Panier et de François Martin.

Enfin, le dernier chapitre que nous intitulerons "Enonciation en sémiotique" fera l'objet d'une convocation des théories de l'énonciation, car la figuralité tourne autour du sujet et de son discours, c'est la question de la manipulation des figures, de la présence du corps propre. Avant d'aller plus loin dans nos réflexions nous nous proposons d'entamer une revue de littérature pour comprendre le concept de figuralité.

Chapitre I. Revue de littératures : Vers une définition du concept de figuralité

Ce chapitre va permettre d'esquisser les contours d'une définition de la figuralité. Il fait la synthèse d'une partie des connaissances disponibles sur ce concept dans d'autres disciplines. Ce faisant, il va également permettre de soulever les principaux problèmes qui lui sont liés. Pour travailler sur la figuralité, il faut se demander d'où provient cette notion, de quoi l'on parle et quels sont les problèmes qui se posent lorsqu'on en parle.

De nombreuses informations sont d'ores et déjà disponibles, qui permettent d'en esquisser une première définition, même si celles-ci paraissent insatisfaisantes à notre avis, parce qu'elles proviennent de différentes autres notions telles que la forme et la force (traité par Deleuze) le visible et le visuel (Georges Didi-Huberman), invisible et le visible (Maurice Merleau-Ponty mais traité par Jean François Lyotard) et bien d'autres. Il sera donc question de voir d'abord au préalable, des définitions qu'ils donnent à la figuralité en traitant des concepts similaires.

Comme nous l'avons déjà dit, deux champs ont été retenus, dans lesquels on aborde explicitement ou implicitement la question de la figuralité. Il en existe d'autres, écartés soit parce que nous avons jugé inutile d'en parler puisque des auteurs sur lesquels nous prenons appui en parlent longuement (par exemple le domaine de la psychanalyse, avec Freud, abordé par Lyotard et Georges Didi-Huberman), soit parce qu'ils n'étaient pas disponibles, au sens où on ne pouvait les trouver déjà recensés dans les lieux déterminés (par exemple en littérature avec Roland Barthes). Deux des champs retenus sont des domaines de la philosophie et de l'histoire de l'art. A ces deux champs s'ajoutent des définitions générales de la notion de figure que nous allons d'abord convoquer.

A l'issue de ces synthèses successives, on verra se dessiner les contours de la figuralité. Cette définition pourra à la suite être mise à l'épreuve par le biais de l'analyse. On verra également s'imposer un certain nombre de questions récurrentes qui ont trait à la question de la figuralité en sémiotique. S'esquissera enfin la voix par laquelle il semble possible d'éclairer, au mieux cette notion, au moyen d'une analyse des discours médiatiques, plus précisément ceux de l'*information-people* qui feront l'objet de la deuxième partie de notre thèse.

Commençons par voir des définitions générales de la notion de figure.

I.1. Définitions générales de la notion de figure

Notre sujet est porteur d'une notion clé, celle de la figuralité, cependant, cette notion est tirée de celle de la figure dont il nous faut choisir et préciser la signification. Ainsi avant de formuler la question même de la figuralité, il convient de passer par la notion de figure.

Figure, l'espace sémantique de ce mot est « divers et ondoyant »¹⁹ dans le sens où Montaigne écrivait : « certes, c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant que l'homme. Il est malaisé de fonder jugement constant et uniforme »²⁰, il déploie ses infinies variations dans le langage courant, celui de la rhétorique, de la danse, des mathématiques, des arts plastiques et de l'esthétique. Le vouloir l'enfermer dans une définition précise et rigoureuse reviendrait à le dénaturer et à trahir sa puissance, son énergétique et ses vertus plurielles. Tenter de réduire la figure à un concept sémiotique dont l'existence et la compréhension serait définitivement et strictement déterminées exposerait aux risques d'un « théoricisme fermé » pour emprunter les mots d'Aubral et de Château, chose d'ailleurs que nous ne pourrions pas puisque la notion de figure en sémiotique greimassienne a été très vite abordée sous les aspects du figuratif et du figural. S'interdire, en revanche, aussi des analyses spécifiques, réparties au fil du temps et subjectivement choisies pour leurs valeurs exemplaires aboutirait à priver la figure de ses multiples facettes et de sa valeur effective. La figure ne se livre pas d'emblée, elle se présente le plus souvent sous des airs protéiformes comme celui du figuratif ou du figural. C'est sous ses derniers aspects que nous allons traiter la notion de figure, c'est-à-dire un statut propre aux figures mises en discours. Avant d'aborder cet aspect, il est important de voir les différentes définitions et usages de la notion de figure.

Pour mettre en exergue la notion de *figure*, nous allons nous référer à l'ouvrage d'Aubral et de Dominique, qui à leur tour ce sont appuyés sur des analyses d'Erich Auerbach. Leur ouvrage nous semble très dynamique et clair dans la mesure où ils abordent la figure sous plusieurs aspects, en prenant appui sur les différents théoriciens de l'Antiquité à nos jours. Cela permet de voir les différents usages de la notion de figure. Nous allons donc baser

¹⁹ François AUBRAL, Dominique CHATEAU, *Figure, Figural, Op. Cit.*, p. 12.

²⁰ *Idem*, p. 14 voir Michel, MONTAIGNE, *Essais*, éd. Firmin-Didot frères, 1854, p.2

notre définition étymologique à partir de leurs analyses pour comprendre les différentes acceptions de cette notion avant d'aborder proprement le concept de figuralité.

Figure procède de la même racine que (*fig-*) que les mots *finguer* (modeler), *fictor* (modeleur, sculpteur), *figulus* (potier) et *effigies* (portrait). Cette racine apparente le mot à l'idée d'un faire manuel (pour qu'il ait figure, il convient en quelque sorte « de mettre la main à la pâte »). Le sens premier et basique du mot est ainsi celui de « forme plastique et (extérieure) » : *Fictor, cum dicit fingo, figuram imponit* « le modeleur sculpteur), « quand il dit je modèle, impose une figure à la chose »²¹. Il s'agit bien d'une question de forme mais en tant que trace inscrite dans la matière. Cette dimension originelle, matérielle et quasi tactile de la figure, qui en fait une sorte d'empreinte et l'inscrit dans l'ordre des *index* (au sens de Charles S. Peirce, par opposition à *l'icône* et au *symbole*).

Cette définition étymologique fait voir la figure comme une forme apparente sans prendre en compte le contenu ou la matière en totalité. La figure, ici, est une structure, une représentation ou une organisation des contours d'un objet. Cette définition qui lie forme et figure constituera au fil des textes et du temps un des axes constant et structurant de l'évolution sémantique des deux notions.

Auerbach par exemple définit la figure en la rattachant à la forme. Il précise : « au sens strict *forma* signifie 'moule' et se rapporte à *figura* tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient »²². En d'autres termes, si la forme correspond au moule dans ce qu'il y a de concret, la figure désigne le modèle du moule, une sorte d'interface abstrait, désignant l'idée même de contact comme producteur d'un objet à partir d'une forme ; entre le moule et corps, la figure est en quelque sorte un opérateur intermédiaire qui fait passer de l'un à l'autre par emprunt, c'est une abstraction qui articule deux objets concrets ; ou pour le dire autrement, elle est comme « le concept visuel », qu'incarne la forme.

Toutefois après cette distinction initiale, toute l'histoire sémantique de la figure ne va cesser de s'entremêler à celle de la forme, finissant par produire nombre de confusions (souvent inversion entre les deux termes). De l'antiquité avec Cicéron au XX^e siècle avec Deleuze, parmi beaucoup d'autres, furent des auteurs de ceux qui ont plus contribué à rendre

²¹ François AUBRAL, Dominique CHATEAU, *Figure, Figural, Op. Cit.*, p. 19.

²² *Ibidem*

indiscernable la différence entre forme et figure. Si bien que récurrente, finalement la valeur de signification la plus générale et la plus récurrente, rassemblant ces deux mots, sera celle de « forme perceptible », d' « apparence extérieure ». Un peu comme si forme et figure ne cessaient d'échanger leur position sur l'axe du matériel et du conceptuel. La figure serait une abstraction de la forme en tant que matière et en même temps une concrétisation de la forme en tant que concept. Et ce sens s'exerce dans tous les domaines artistiques que spéculatifs, pratiques que scientifiques (arts plastiques, philosophie, rhétorique juridique ...)

On retiendra qu'en fait, la figure témoigne d'une sorte de mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître. La figure serait pour ainsi dire le nom de cette articulation dialectique.

Cette dernière définition inscrit la figure au carrefour de plusieurs dispositifs qui nous donnent à voir la figure comme un signe. Elle rentre dans la constitution de l'authenticité (être et paraître), de l'impression référentielle (réalité et représentation) et c'est cette définition de la figure qui est reconnue dans la sémiotique gréimassienne, considérant cette notion comme « aux seules figures du contenu qui correspondent aux figures du plan de l'expression de la sémiotique naturelle (du monde naturel) »²³. (Nous le verrons plus en détail dans la perspective sémiotique). Somme toute, cette définition propose de traiter des figures comme des « simulacres », établit une articulation entre le signifié et le signifiant, le contenu et l'expression.

Par ailleurs, la figure confronte d'autres déterminations lexicales qui seront intéressantes de prendre en compte. Aubral et Château donnent une autre détermination lexicale à la figure qui lui vient de la prise en compte des termes grecs, assez nombreux qui désignent différents aspects du concept de forme ou de figure : *morphé*, *eidos*, *skhéma*, *tupos*, *plasis*, *plasma*, etc. A partir d'un tel champ sémantique, ils dégagent différentes valeurs du concept de figure. Sans vouloir entrer ici dans les détails nous pointerons simplement quelques-unes de ces significations, qui peuvent avoir quelques implications intéressantes.

²³ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1993, p.148.

Parmi les valeurs signifiantes particulières, les auteurs repèrent des sens comme celui d' « empreinte d'un sceau dans la cire »²⁴ (Aristote, Augustin, Cicéron). Ovide par exemple exprime très bien cette donnée dans une belle formule : « la cire malléable, qui reçoit l'empreinte de nouvelles figures qui ne restaient pas telle qu'elle était et change sans cesse de forme reste pourtant toujours bien la même »²⁵ (métamorphose). Cette perspective de la figure comme empreinte est abordée par Fontanille dans l'analyse figurative du corps propre mais aussi par le CADIR dans certains récits de transfiguration.

Autre effet de sens singulier du mot, celui de « vision onirique » ou « d'image fantôme », (Lucrèce et Lucain insisteront sur cet aspect de « simulacre virtuel » et trompeur (souvent généré par un rêve ou hallucination), et par la suite avec le père de l'église. Figure sera souvent très assimilé au concept de (ombre), qui comme on le sait à un sens d'abord métaphysique « Il y a transfert de l'ombre au corps, c'est-à-dire des figures à la vérité ». Cet aspect est également traité par l'équipe lyonnaise, elle fait de la figure un objet voilé et qui reste à dévoiler. Ces questions sont traitées dans les travaux de Jean Delorme.

Par ailleurs, d'autres significations viennent ponctuellement associée le mot figure aux notions de « constellation » (en astronomie) ou de « positions amoureuses dans l'art d'aimer (Ovide) « pour l'amour, elles se prêteront à mille figura », ou encore de « danses des atomes » dans les cosmogonies d'inspirations démocritéenne ou épicurienne (Lucrèce) ou encore « la multitude des atomes est dans le mouvement perpétuel ; s'agitant dans le vide , se combinant et se repoussant, les uns les autres, ils décrivent une danse des atomes etc... »

Au-delà de ces significations singulières et plutôt localisées, il nous semble que nous pouvons structurer le champ sémantique du concept de *figure* en dégagant trois directions importantes, qui se développent par la suite comme des domaines de significations autonomes du mot « figure ». Il s'agit des trois domaines suivants : le domaine de l'art, le domaine du corps, et le domaine du langage. Proprement parlé, un seul domaine nous intéresse, celui de l'art, mais ce dernier implique un deuxième, celui du langage. Nous traiterons donc la figure

²⁴ François AUBRAL, Dominique CHATEAU, *Figure et Figural, Op. Cit.*, p. 16. La cire est utilisée au sein d'une analogie pour désigner ce que la forme sensible est au sentant, ce que l'empreinte est à la cire. L'analogie identifie donc celui qui sent à la cire qui reçoit l'empreinte (« réceptacle »). La cire sert de modèle pour penser le sujet de la perception, et ce qui se produit pour ce sujet lorsqu'il sent. Voir Aristote dans « Peri Psuché », in *Traité de l'ame*, Coll « Bude Série Grecque », Belles Lettres, 1981.

²⁵ *Idem*, p 23

selon l'acception que lui donnent les théoriciens de l'art. Nous esquissons brièvement ce domaine.

Pour des raisons de synthèse, nous ne parlerons pas des figures du corps dont le territoire de fixation sémantique est celui du domaine corporel, nous abordons la figure de langage, parce que c'est un domaine que nous ferons intervenir dans la dimension rhétorique des figures de l'art.

I.1.1. Figure de langage

La figure est un terme qui renvoie à la matrice du langage lui-même. C'est Lucrèce encore qui le premier semble-t-il, évoque la *figura verborum* comme des « formes de mots », utilisant aussi bien dans le sens général que dans des sens singuliers comme celui des « figures de lettres » (au sens des formes de l'écriture manuscrite), qu'on retrouve aussi chez Ovide : « la main qui écrit s'accoutume aussi à tracer plusieurs figures, ou celui des figures de la voix »²⁶. Ici la figure est employée comme terme technique de rhétorique. Plus précisément Cicéron emploie la locution *figura dicendi* pour parler globalement de la « manière de l'éloquence ». Cicéron va utiliser des figures pour désigner strictement des techniques d'amplification et d'ornement du discours (ce qu'on appellera plus tard les figures du discours), il les nomme *formae et lumina orationis* (formes et ornements du discours). Cette partie de la rhétorique nous permettra de prendre en compte une dimension rhétorique du discours.

En effet, c'est essentiellement au Ier siècle, après d'innombrables discussions sur des questions d'art oratoire et de techniques de discours que le terme de figure va véritablement prendre son sens au titre de figure rhétorique. L'élaboration du concept se formalise complètement chez Quintilien, dans son institution oratoire. L'auteur homme de typologies et de classification y élabore toute une distinction entre tropes et figures. La première notion est assez claire puisqu'elle désigne l'usage substitutif de termes pris dans un sens autre que celui qui lui est propre (sont ainsi tropes, les canoniques métaphores, synecdoque, métonymies,

²⁶ François AUBRAL, Dominique CHATEAU, *Figure et Figural*, Op. Cit., p. 30

autonomase, etc.) La notion de figure est par contre plus large puisqu'elle renvoie à toute forme d'expression qui s'écarte d'une formulation normale, qu'il ait ou non substitution.

Le terme s'utilise surtout pour qualifier les formes d'expression à finalité expressément poétique ou rhétorique. En ce sens élargi, la figure finit évidemment par inclure le trope, toute tournure s'écartant du sens propre sera ainsi dite figurée. Parmi les figures, Quintilien va lui-même distinguer (une distinction qui sera reprise et discutée ensuite dans la plus part des grands traités de rhétorique de Dumarsais à Fontanier, de Genette au Groupe Mu), *les figures de pensée et les figures de mots*. Dans la première catégorie, il range des procédures oratoires qui relevant plutôt des stratégies discursives, comme l'allusion, la prolepse, la prosopopée, l'aposiopèse, l'ironie, l'apostrophe, la fausse interrogation. Quant aux figures de mots, elles procèdent davantage aux opérations lexicales, comme la répétition, l'asyndète, la paronomase, le solécisme l'antithèse, etc. Toutes ces typologies, toutes ces considérations souvent extraordinairement raffinées font de l'objet, de véritables débats dans toutes les écoles rhétoriques rivalisant de discours contournés. Ce ne sont que des tournures de langage qu'on appelait figure.

Nous reviendrons sur ce point, lorsqu'il s'agira de parler de la dimension rhétorique du discours. Ce point s'impose car la problématique de la figuralité touche aussi celle de la rhétorique, non pas des figures de rhétorique au sens de figure de style mais dans le sens d'une dimension rhétorique des figures mises en discours. Nous le verrons avec Jacques Fontanille qui aborde la question de la rhétorique en la corrélant à la figurativité et à l'énonciation. Nous nous convaincrons de cette hypothèse au fil de notre travail. Passons dès à présent aux figures de l'art qui constituent notre champ de recherche.

I.1.2. Figure de l'art

Dès lors que le terme figure s'origine étymologiquement du champ de la sculpture et du modelage et qu'il renvoie à l'idée générale d'apparence extérieure et de forme plastique, on voit évidemment se développer toute une série d'usage plus ou moins spécifique du mot dans le champ de la réflexion sur l'art et de l'esthétique. Ainsi Lucrèce associe –il l'idée de forme extérieure (figure) successivement à celle d'imitation, de modèle de représentation, de copie et même de simulacre. Chacun de ses termes connaîtra une postérité importante dans le

champ de l'esthétique. Ainsi Vitruve, dans ses écrits sur l'architecture, identifie-t-il la forme plastique de la figure au concept de « *d'épur* » de « *dessin* » de « *plan* » de « *schéma* ». Sénèque utilise la notion de figure au sens d'archétype ou encore d'« idée » (au sens néo-platonicien). Ailleurs encore notamment dans plusieurs textes juridiques du Ier siècle, la figure signifie explicitement « forme vide de sens », ou encore « artifice » ou « semblant ».

En termes de stylistique, on trouve aussi (chez Propece ou Ovide) des usages de figures pour désigner des « manières », ou des « tournures », ce qui anticipe sur la dimension rhétorique du concept de figure sur laquelle nous aurions à revenir et nous ferons allusion au Groupe Mu et aux conceptions de Marc Bonhomme.

Pour clore toutes ces définitions générales de la notion de figure, sans vouloir ici détailler, il apparait que figure occupe dans le champs de la théorie de l'art une place non seulement importante mais assez polyvalente, dessinant une configuration sémantique qui paraît se polariser au tour de deux grands axes esthétiques : d'un côté nous avons figure comme imitation (copie simulacre, archétype, semblance), cet axe est abordé en philosophie autour de la question de *forme*, en histoire de l'art, il fait référence au visible et en sémiotique au figuratif. De l'autre côté, la figure de l'art fait référence à l'invention (manières, tournures, artifices). On verra que cette face de la figure est abordée sous plusieurs autres aspects comme force, rêve, transgression, invisible, visuel, figural. Sur ce dernier axe, une sorte de tension qui n'est pas sans présager divers paradoxes, vient ainsi animer dès l'origine, le vocable qui nous intéresse ici, celui de la figuralité. Nous pouvons jusqu'ici et à partir de la double orientation de figure prendre celle de l'invention comme figuralité. Nous allons mieux nous convaincre au travers des différentes conceptions de la philosophie et de l'histoire de l'art.

I.2. La figuralité en philosophie

Les dictionnaires de la langue française mettent en évidence la polysémie des termes, et cela peut prêter à de multiples confusions dans l'esprit du lecteur. C'est fort de ce constat que nous nous attelons à clarifier le sémantisme de la notion de base, en rapport avec des différentes théories des sciences humaines et des lettres, pour fournir des explications en sémiotique.

La définition de la figuralité prend toute sa forme en sémiotique, c'est son substantif "figural" qui passe dans les autres disciplines. La philosophie aborde la question du figural à travers d'autres concepts comme ceux de l'invisible ou de la forme sensible avec un certain nombre de philosophes dont deux attirent notre attention : Jean-François Lyotard et Gilles Deleuze.

I.2.1. Jean-Francois Lyotard

C'est dans sa thèse de doctorat *Discours, Figure* que Jean-François Lyotard élabore le concept de « figural ». Soulignons sa réflexion :

« Le donné n'est pas un texte [...] il y a en lui une épaisseur ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir [...] La figure se fait chair, mais ne donne de la chair que sa vibration sur le mode de l'affect. La figure ne se limite plus à une simple extériorité révélant et constituant la forme des choses, leur dehors, mais prend la dimension de l'intériorité, du dedans. Elle opère comme pulsion en acte. Elle manifeste et donne à voir l'irréductible profondeur du désir aux prises avec lui-même par-delà le langage. Le figural n'est plus du côté de la "signification" et de la "rationalité", mais de "l'expression" et de "l'affect". »²⁷

Cette thèse en quelque sorte constitue une remise en cause des théories et des conceptions traditionnelles sur le fonctionnement des figures, des images, des discours et des signes. Dans cet ouvrage, il expose plusieurs idées dans différents domaines ; image, texte,

²⁷ Jean-François LYOTARD, *Discours, Figure*, Edition Klincksieck, Paris, 1971, p.74.

discours, pour mettre en exergue le concept de figural. Il ne s'agira pas ici de déployer toutes ses diverses idées sur le figural mais plutôt de mettre en exergue quelques pistes qui pourront nous aider à interroger le concept de figuralité dans le discours, des éléments qui pourront nous aider à mieux cerner notre sujet.

Jean François Lyotard a mis en place ce concept pour récuser l'idée de « suffisance du discours » ou du langage, « d'une représentation exacte des objets du monde », en gros d'une signification stable ou d'un sens donné.

Le philosophe part d'un mouvement de protestation. Il s'oppose à la réduction de toute réalité à de données des langues et conteste à la linguistique, le pouvoir hégémonique qu'elle a parfois tendance à s'arroger, de plus il refuse l'idée d'une totalité des figures lisibles et idéales, c'est-à-dire le figuratif comme reproduction exacte de la réalité. En gros, l'initiateur du post-structuraliste refuse l'idée d'une pure autonomie de la forme visible de la figure. Il postule que chaque objet, discours, images possède en lui une part d'invisibilité, caché dans du visible, dégager ce visible pour faire voir l'invisible comme tel est bien la protestation qui conduit sur la voie du figural.

Nous pouvons comprendre à travers cette conception que la figure fait voir deux aspects, un statut figuratif, c'est-à-dire du visible, et un statut figural, de l'invisible, Jean-François Lyotard fait émerger la figure hors du texte, la libérer de la suprématie de l'histoire ou de la narration. Selon l'auteur du figural, le fait qu'il y ait une deuxième lecture de la figure ne signifie pas que le visible perd tout son sens, ou d'un jeu *asignifiant* de la figure, cette protestation se double du désir profond de mesurer et d'exprimer un espace qui justement échappe à la prise du textuel et de l'ordre du discours. Autrement dit, le figural ou la « pure figure fait sens sans faire d'histoire », quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer. Le figural ne désigne pas une figure non narrative, dégagée de son modèle intelligible, incarnée en référence textuel et par conséquent non mimétique, le figural se veut bien plutôt expression d'une réalité en excès, en débordement sur l'ordre discursif et intelligible. Il y a aussi un référent du figural et non une pure autonomie de la forme visible. Il a conduit cette démarche du côté de l'art :

« Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art indique une fonction de

*la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours. Elle indique que la transcendance du symbole est la figure, c'est-à-dire une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranler, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en signification. [...] L'art veut la figure, la beauté est figurale, non-liée, rythmique. Le vrai symbole donne à penser, mais d'abord il se donne à voir ».*²⁸

Jean-François Lyotard en instaurant le concept de figural au centre de sa problématique s'appuie sur les œuvres de Maurice Merleau-Ponty (*Œil de l'esprit. De l'invisible au visible*) et de Sigmund Freud (*L'interprétation du rêve*).

En s'appuyant sur le *Visible et l'invisible* de Merleau-Ponty, l'auteur met en évidence la force de la démarche phénoménologique. Son analyse critique prend conscience des limites de la notion de figure, entendu comme dans le sens classique de forme et des limites du signe linguistique tel qu'il est abordé par Saussure. Nous savons en effet la priorité que Saussure accorde au langage, en plaçant d'entrée de jeu sa réflexion sur le langage. Il impose de penser l'élément linguistique comme sous la catégorie du signe à travers le concept de l'arbitraire, et postule que le discours se suffit à lui-même. Lyotard récuse cette idée selon laquelle l'ordre du discours serait conçu sur le modèle d'un système clos, ou d'un signe, selon le philosophe, la langue est certainement une organisation de ce genre, mais l'usage que le sujet fait dans l'acte de parole des « signes » qu'elle lui fournit est un emploi de référence ou l'évocation et l'ordonnance de ces signes sont motivés de l'extérieur par une sorte d'aperçu de l'objet. Nous soulignons :

*« L'ordre du discours n'a pas toute sa raison derrière soi, dans la structure, mais pour partir dans l'intentionnalité du locuteur, qui n'est autre que l'aspect subjectif de la désignation. Or ce n'est pas le propre du signe linguistique, mais de tout signe de remplacer quelque chose pour quelqu'un. »*²⁹

Ces propos mettent en exergue l'idée d'une instance énonciative qui serait au contrôle du discours et cela nous ramène à la question de l'intentionnalité du sujet telle qu'elle est

²⁸ Jean-François LYOTARD, *Discours, Figure, Op.Cit.*, p.271.

²⁹ *Idem* p.411.

abordée en sémiotique. L'intention dote du sujet un pouvoir de transformation et de manipulation des figures. Nous le verrons plus en détail dans le champ sémiotique.

Par ailleurs, en reprenant certaines idées de Merleau-Ponty sur le fonctionnement des objets d'art, Lyotard fait voir que l'opposition figuratif/non-figuratif dans les arts confine au dilemme énoncé par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'Esprit* :

« Voila pourquoi le dilemme de la figuration et de la non-figuration est mal posé : il est à la fois vrai et sans contradiction que nul raisin n'a jamais été ce qu'il est dans la peinture la plus figurative, et que nulle peinture même abstraite ne peut éluder l'Être, que le raisin du caravage est le raisin même. Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure de l'invisible au sens strict qu'il rend présent comme une certaine absence »³⁰.

Ces propos s'inscrivent dans le cadre d'une réflexion beaucoup plus vaste menée par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'Esprit* et dans *Le Visible et l'Invisible*. Lyotard fait à maintes reprises référence à ces ouvrages dans sa thèse *Discours, figures*.

Le philosophe s'appuie aussi sur la notion de « surreflexion » proposé par Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible* « cette surreflexion [...] ne couperait pas le lien organique de la perception et de la chose perçue et se donnerait au contraire pour tâche de les penser et de les réfléchir sur la transcendance du monde comme transcendance d'en parler non pas selon la loi de significations de mots inhérents au langage donné, mais un effort peut-être difficile, qui les emploie à exprimer au-delà d'elles-mêmes notre contact muet avec les choses dites. »³¹

Cette réflexion née de la phénoménologie montre que derrière la forme perçue, ses contours, une figure a une épaisseur, une profondeur de l'invisible du non-dit, comme une absence présente pour un sujet à la fois voyant et visible. Le visible et l'invisible seraient à la fois entrelacés, Merleau-Ponty parle d'entrelacs, de chiasme. Il prend en exemple, la palpitation du regard, et postule que dans cette palpitation s'inscrit à la fois l'objet de sa

³⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'Esprit*, « Folio-Essais », Gallimard, p. 87.

³¹ Jean-François LYOTARD *Discours, Figures, Op.Cit.*, p.453.

disparition dans la vision, « l'articulation du regard et des choses », relève l'étrange adhérence du « voyant et du visible »³².

Cette thèse, véritable expérience de pensée, acte réflexif qui affirme que derrière la forme figurée et la figuration des objets existe une zone d'invisibilité qui en constitue la présence, se développe et constitue le centre de gravité du visible et de l'invisible. Lyotard commence par se placer sur ce terrain qui par-delà le *lagos*, ouvre les perspectives du voir ou le visible trouve son ultime dimension dans l'invisible.

« Quand je dis que tout visible comporte un fond qui n'est pas visible au sens de la figure, même en ce qu'il a de figural ou de figuratif n'est pas un quale objectif, en soi survolé, mais glisse sous le regard ou est balayé par le regard, nait en silence sous le regard [...] Quand je dis donc que tout visible est invisible et que toute perception est imperfection que la conscience est inconsciente, que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit, il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction [...] il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité »³³.

Ce texte de Merleau-Ponty a permis à Lyotard dans ses recherches sur le figural de postuler qu'il y a toujours quelque chose à dire, un non-dit à énoncer, derrière et au fondement du visible, il y a un monde invisible.

Il faut dire que si Lyotard a reçu en héritage de la phénoménologie l'espace du « figural », l'idée que par-delà le visible, l'invisible prime, il a complété cette idée avec l'inconscient de Freud en s'appuyant sur la notion du désir telle qu'elle est abordée par Freud.

La liaison entre le figural en tant qu'elle s'instaure par le désir, et le rêve dans le sens freudien est fondatrice pour Lyotard. *Dans La science des rêves*, Freud aborde le problème du travail du rêve qu'il interprète de façon générale, comme la réalisation d'un désir. Lyotard considère « le rêve comme une œuvre », lorsqu'il intervient sur la parole, c'est pour en

³² Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1960, p. 61, cité par Lyotard, *Discours, Figures, Op.Cit.*, p.453

³³Jean-François LYOTARD, *Discours, Figure, Op.Cit.*, p.482.

violenter l'ordre, la transgresser. La figure dans son rapport au désir se trouve, « en bordure du discours, elle est sa forme »³⁴. C'est ainsi que toujours selon Lyotard, Freud introduit le terme de *Phantasie*, il y voit à la fois « la façade du rêve » et la « forme préparée en son fond ». Pour Freud, le rêve travaille sur le discours, non pas créant un autre discours qui viendrait l'interpréter ou le traduire mais en opérant une transformation. La distance entre le contenu latent et le contenu manifeste correspond à un changement de nature, et non à un discours sur le discours.

Selon Lyotard, si « Freud assimile le contenu latent à un texte et à un travail de rêve » à un ensemble d'opérations portant sur la signification du texte », ces opérations sont d'un ordre que celui du langage. Entre le contenu latent qui relève du désir et le contenu manifeste du rêve, le travail du rêve opère une transformation. Cette transformation n'est pas traduction ou interprétation ou commentaire mais comme on traduit souvent en français, transposition. Laplanche et Pontalis préfèrent souvent transformation et précisent qu'il s'agit d'une défiguration, Lyotard note que « se défigurer » revient à « faire violence sur le langage ». Le sens du figural réside dans cette transformation du désir latent. Il est marqué par un triple mouvement celui de la « privation », du « prélèvement » et de « l'éloignement ». En la consistance, le désir dans le rêve et dans le figural se transforme en se travestissant par une sorte de transfiguration transgressive. Ainsi comprend-t-on mieux la célèbre définition de Freud du rêve par son travail : « le rêve est l'accomplissement d'un désir réprimé ou refoulé »³⁵.

Par la suite, Jean-François Lyotard va examiner certaines modalités du travail du rêve chez Freud qui vont lui servir à travailler le figural ; 1) la « condensation », 2) le « déplacement », 3) « la prise en considération de la figurabilité », et 4) l'« élaboration secondaire ». Nous portons une attention particulière sur la troisième, « la prise en considération de la figurabilité », qui explicite celle du « déplacement ». Ici, le travail du rêve, opération complexe, située au-delà du langage des linguistes se place sur le terrain des peintres. Selon Freud « le déplacement est en effet, presque toujours de l'espace suivante : une expression abstraite et décolérée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et

³⁴ Jean-François LYOTARD, *Discours, Figure, Op.Cit.*, p.484.

³⁵ *Ibidem*

concrète. Ce qui est figuré peut être imagé dans l'image, on peut l'introduire dans une scène, alors qu'une expression abstraite est difficile à représenter »³⁶.

A travers cette idée de Freud, Lyotard veut faire voir que la figurabilité concerne la fonction figurante et figurale qui sont des parties constitutives du travail du rêve qu'elles établissent avec la réalisation du désir, la figurabilité est aussi interne à l'inconscient et irréductible aux mots ; elle est en effet, formes, couleurs, et relève du plastique. L'inconscient n'est pas que lettres, il est aussi figures et donc pour Lyotard de l'ordre du figural, la figurabilité serait aussi donc de l'ordre du figural.

Cette réflexion sur l'image comme rêve le conduit à consacrer dans *Discours Figure*, une polémique envers les sémiologues qui proposaient de lire l'image suivant une structure analytique importée de la linguistique. Dans ce volume, il reprend en ces termes à propos de la dialectique entre forme et force :

« *L'opposition n'est pas entre la forme et la force, ou bien c'est que l'on confond forme et structure ! La force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie qui froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme.* »³⁷

Selon Lyotard une tension semblable habite le discours : « [...] un discours est épais [...] il a lui aussi du *bougé-consigné* en lui, du mouvement, de la force, pour soulever la table des significations par un séisme qui fait le sens »³⁸. La figure qui fait sens est alors plus proche d'un événement d'un séisme, que d'une structure, avec tout son potentiel de figuration, de défiguration ou de fracture. C'est en considérant le niveau du figural que l'on accède à ce « bougé-consigné », qui déstabilise, à l'instar du travail onirique, la cohérence d'un espace perceptif ou discursif. Pour cela, l'articulation des signifiés ne représente pas la principale voie heuristique : elle peut au contraire occulter les mécanismes du sens des images.

³⁶ Jean-François LYOTARD, *Discours, Figure, Op.Cit.*, p.486

³⁷ *Idem*, p.287.

³⁸ *Ibidem*

Lyotard, tout en s'appuyant sur les idées de Freud, postule que la déformation opérée par la figure traverse pour ainsi dire trois profondeurs du figural, dans l'épaisseur du discours : la « figure-image » correspond à celle qu'on peut voir dans « l'hallucination ou le rêve », celle que donnent le tableau, le film, c'est un objet posé à distance, thème ; elle appartient à l'ordre du visible, tracé révélateur. Dans cette *figure-image* qui se donne à voir sur la scène onirique, le percept est travaillé et le contour subit la « transgression du tracé révélateur ». C'est une sorte de dérèglement des unités perceptives du réel discursif.

La « figure-forme, » est aussi présente dans le visible, visible elle-même à la rigueur, non vue ; c'est le tracé régulateur d'André Lhote ; la gestalt d'une configuration, l'architecture d'un tableau, la scénographie d'une représentation, le cadrage d'une photographie, bref, le schème. *La figure-forme* comme pour sa part, sorte de *Gestalt* inconsciente, se présente comme « anti-bonne forme ». Elle opère dans un plan d'immanence des contraintes extensives du discours.

Enfin la « figure-matrice » est invisible par principe, objet de refoulement originaire. Immédiatement mixtée de discours, fantasme originaire. Elle est figure, pourtant non structure, parce qu'elle est d'emblée violation de l'ordre discursif, violences faites aux transformations que cet ordre autorise. En lui substituant un schéma d'intelligibilité, on rendrait inintelligible son immersion dans l'inconscient. La figure-matrice n'est ni visible, ni lisible, « elle n'appartient pas à l'espace plastique et pas non plus à l'espace textuel ; elle est la différence même, et comme telle ne souffre pas ce minimum de mise en opposition parlée, ou de mise en image ou en forme que suppose son expression plastique .»³⁹

Selon le créateur du figural, image, forme, matrice sont des figures en tant que chacune d'elle appartient à l'espace figural selon une articulation particulière, mais stricte. Et Lyotard de conclure : « tels sont les trois modes fondamentaux de la connivence que le désir noue avec la figuralité : transgression de l'objet, transgression de la forme, transgression de l'espace ». Le désir investit donc la figure sur le mode de la transgression et de la défiguration. Tout comme le rêve, l'art est appelé à libérer le désir, source primordial de l'enjeu figural lyotardien.

³⁹ Sigmund FREUD, *La science des rêves*, tirée aux Presses universitaires de France, *L'interprétation des rêves*, Die Traumdeutung, cité par Aubral et Château, *Figure, Figural, Op. Cit.*, p.205.

Cette conception de Lyotard de considérer la figure dans les modes transgressifs et de défiguration est traitée par les sémioticiens du CADIR, ils parlent de la métamorphose ou de l'anamorphose qui constituent les voies de la figuralité. Nous le détaillerons dans la partie sémiotique.

Nous venons donc de mettre en évidence des articulations et les enjeux théoriques majeurs impliqués par le concept de « figural » tel que Lyotard l'a construit. Que pouvons-nous retenir ? Nous retiendrons que le figural chez Lyotard, c'est la déconstruction du signe, de la représentation, dans tout objet d'art, il y a une part qui n'est pas visible, qui reste à découvrir. Cette incomplétude de l'art ou de la figure concerne le travail du peintre qui ici est un sujet de désir, qui à travers le désir a la possibilité de transgresser. Le figural concerne dans l'art la non-visibilité de l'objet, c'est-à-dire l'objet d'art a une autre signification que celle qui s'expose à nous. Pour mieux abréger, nous serons conduite à revenir sur son devenir contemporain, en histoire de l'art et en sémiotique. En gros nous reviendrons sur les extensions auquel il a donné lieu, par-delà la problématique de Lyotard tant il est vrai que si un concept est d'abord un objet théorique et herméneutique, il est aussi vivant dans le temps et dans l'histoire.

L'histoire immédiate de ce concept nous a permis d'en préciser les deux composantes, la première est celle qui vient en droite ligne de la phénoménologie et l'orienté vers les espaces d'invisibilité du visible, cette composante se présente comme une remise en question de la perception comme connaissance, au sens de Husserl⁴⁰ et prend par contre les voies de Merleau-Ponty. Ensuite, la deuxième composante est celle qui tient de la théorie de l'inconscient freudien et plus précisément de la science des rêves, en faisant du désir le lieu du figural. Cette position met au centre un sujet de désir qui a la capacité de transformer les objets. Nous retenons donc comme objet d'étude celui de la phénoménologie. Nous reviendrons sur ces implications et ses relations avec la question de la figuralité. Voyons les idées de Deleuze.

⁴⁰ Le terme de perception paraît tout d'abord avec les présocratiques avant Jésus Christ mais ce terme était déjà saisi dans le contexte de la phénoménologie par le professeur Franz Brentano, notamment par son cours sur l'intentionnalité Chez Thomas d'Aquin. Bien que le terme ait été employé antérieurement par les présocratiques, dans un sens voisin. C'est Edmund Husserl que l'on désignera par la suite comme le père de la phénoménologie par son idéalisme transcendantal).

I.2.2. Gilles Deleuze

Deleuze en s'inspirant directement de Lyotard trouvera aussi une dimension figurale dans tout objet artistique. Plus précisément en des images.

En 1981, Deleuze publie son ouvrage, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, livre qui sonde la peinture de Francis Bacon et qui fait échos, car, dira-t-on, cet ouvrage paraissait venir en opposition avec un autre qu'il avait publié en 1969 sur le titre de : *Logique du sens*. Les deux évoquent figurativement parlant, les significations différentes. *Logique du sens* fait appel au rationnel, au langage, à quelque chose de résolument intelligible. S'agissant de *Logique de la sensation*, qui fait moins appel à la raison, il évoque plutôt l'instinctif, quelque chose d'indicible, qui ne passe pas par le langage. Ce dernier ouvrage exploite le concept de la figuralité. Dans cet ouvrage, Deleuze analyse le traitement des Figures chez Bacon qui ne sont jamais des figurations explicites de corps, en plus d'être toujours encrées avec cette notion de sensation.

Au-delà de l'étude d'un philosophe sur un peintre, l'œuvre met en valeur une démarche philosophique conceptuelle, celle de la sensation. La place de la sensation dans la philosophie de Deleuze est centrale, et elle découle d'une conception de l'être que l'on peut qualifier de Parménidienne, parce qu'elle sacre l'immanence même, non seulement de la pensée de l'être qui le pense, mais pour Deleuze dans l'immédiateté, la réalité brute, élémentaire ou primordiale de la sensation, d'où son intérêt pour cette violence d'expression chez Bacon qui semble favorable à son illustration et explose finalement dans les scènes qui ne racontent plus une histoire mais l'irruption des forces insensibles ou l'excédence. Et c'est là qu'intervient la figuralité.

Nous allons confronter deux points dans un livre trop riche pour être complètement analyser en quelques lignes ; la force et la sensation. Ces deux idées articulent ce livre autour de la question du figural. Et voici l'essentiel de cette articulation à ce propos, tout en s'excusant de la longue citation :

« *Il y a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif [...]*

La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. Mais si la force est la condition de la sensation, ce n'est pourtant pas elle qui est, puisque la sensation « donne » tout autre chose à partir des forces qui la conditionnent... Il semble que, dans l'histoire de la peinture, les Figures de Bacon soient une des réponses les plus merveilleuses à la question : comment rendre visibles des forces invisibles ? C'est même la fonction primordiale des Figures... l'extraordinaire agitation de ces têtes ne vient pas d'un mouvement... mais bien plutôt de forces de pression, de dilatation, de contraction, d'aplatissement, d'étirement, qui s'exercent sur la tête immobile... C'est comme si des forces invisibles giflaient la tête sous des angles les plus différents... La transformation de la forme peut être abstraite ou dynamique. Mais la déformation est toujours celle du corps, et elle est statique, elle se fait sur place ; elle subordonne le mouvement à la force, mais aussi l'abstrait à la Figure »⁴¹.

Deleuze aborde la question des sens des images à partir de la tension qu'il y a entre leurs formes et leurs forces. En s'appuyant sur la peinture de Bacon, l'objectif du philosophe est de faire ressortir principalement à partir du concept de sensation l'idée d'une « forme sensible », de la « Figure », c'est-à-dire du figural, d'où la déformation des figures avec Bacon.

Parlons brièvement de ces peintures. Les peintures de Bacon sont des Figures du corps humain, d'un corps humain « desespéré »⁴², convulsé, têtes et membres tordus écorchés, toujours déformés sous la pression de forces invisibles intenses. L'être qui se dévoile dans les tableaux de Bacon est un être inhumain, un être viande, mi-homme, mi-animal, une sorte d'animalité crucifiée au-dedans. Quelque chose d'irreprésentable excède l'image du corps, sa représentation au point de le rendre difforme. Retenu prisonnier dans l'immensité des aplats (« structures »), ce corps difformité est comme pris sur le fait d'un état d'urgence, celui de s'échapper, de vider la scène par la bouche (Etude à partir du « Portrait Innocent X » de Valazquez, Tête VI...), par la pointe du parapluie (peinture (1946), Triptyque, Etudes du corps humain (1970), (Trois personnages dans une pièce), etc. C'est

⁴¹ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 2002, p.83.

⁴²*Idem*, p. 121

comme si une force, une pulsion, poussait la Figure du corps à vider la scène d'exposition et à se reprendre dans les contours et dans les vastes aplats monochromes.

Cette structure de la peinture de Bacon, pour Deleuze est une forme de sensation, Bacon combat le « sensationnel », le « cliché ». Peintre, c'est non pas remplir une surface blanche, mais vider, « désencombrer », « nettoyer », la toile est encombrée de déjà-vu ; l'artiste est celui qui par le geste de peintre va désencombrer la toile du déjà-vu pour faire apparaître la Figure et rendre présent la sensation. Or selon Deleuze, ce geste qui trace, déforme, efface nettoie est fait de « hasard » de « marques accidentelles », il accorde une place prépondérante à l'imprévu, à de l'improgrammable. Sur la toile, quelque chose survient dans la « puissance manuelle déchainée »⁴³.

« C'est comme si la main prenait une indépendance, et passait au service d'autres forces, traçant des marques qui ne dépendent plus de notre volonté, ni de notre vue. »⁴⁴

On retrouve en effet, l'idée déjà abordée par Lyotard sur l'agir du sujet, nous pourrions dire que les philosophes de l'art insistent sur l'action du sujet. Lyotard parle d'un sujet intentionnel et Deleuze parle des forces qui sont incontrôlables au sujet. Le peintre est emporté par ses sensations qui poussent à déformer des images, sans en rendre compte. On retrouve cette idée en sémiotique avec la question des *esthésies*, qui sont prises en compte comme des « incidents figuratifs ». L'idée de déformation et de défiguration est également abordée par les sémioticiens du CADIR.

Dans le chapitre intitulé « Peintre des forces », Deleuze aborde la catégorie de la force comme un dénominateur commun à tous les arts : « En art, en peinture comme en musique il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer les formes, mais de capter les forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif. »⁴⁵

Le niveau figuratif de l'image artistique perd sa primauté dans la lecture Deleuzienne, c'est pourquoi « la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur

⁴³ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 2002, p.87.

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Idem*, p. 127

hiérarchie éventuelle perd toute importance »⁴⁶. Les forces déploient leurs rapports dans les formes se trouvant fixées temporairement dans les manifestations sémiotiques variables.

Deleuze prend ainsi l'exemple de la force thermique des paysages de Cézanne et de la force inouïe d'une graine de tournesol peinte par Van Gogh. Le philosophe fait voir que la Figure échappe au narratif et à l'illustratif, il s'agit d'une Figure qui s'exprime plus par force que par la forme, une peinture non-abstraite, mais qui ambitionne « une sorte de figure, arrachée à la figuration, dépouillée de toute fonction figurative »⁴⁷.

Ainsi pour Deleuze, la sensation serait l'insaisissable du visible et c'est là que réside le figural. Il fait donc une différence entre le sensationnel et une sensation pure. Le sensationnel correspondrait à une logique figurative. Selon le philosophe, Bacon cherche à éliminer le sensationnel pour s'intéresser résolument à la sensation pure. La sensation pure qui a à voir avec les forces vitales, agents de déformation du corps.

Pour ne pas donner l'impression de faire un compte rendu de l'œuvre, nous retenons que l'idée que Deleuze veut faire primer dans la dimension figurale du corps ou en général, dans son acception de la Figure, c'est le refus des représentations ou des expériences communes, ou d'un sujet qui contrôle et maîtrise ses perceptions. Le corps est contrôlé par d'autres instances comme celle de l'hystérie.

Au-delà d'une étude de la peinture de Bacon, Deleuze en filigrane refuse l'idée des phénoménologues d'une « coïncidence idéale »⁴⁸ entre le corps et le monde noués dans la chair. Aux yeux de Deleuze, la chair ou le corps vivant des phénoménologues est non seulement un moyen idéal d'harmoniser de manière illégitime le corps et le monde, mais elle constitue aussi un ultime moyen visant à récupérer la transcendance. Ce qui compte pour Deleuze c'est de rendre compte des forces d'une vie anorganique provenant d'un dehors qui traversent le corps en échappant à l'expérience vécue. Du point de vue de la phénoménologie, le flux des vécus n'est jamais invivable tout simplement parce que, pré-orienté, il trouve automatiquement sa cohérence dans le monde. Mais la référence au vécu demeure pour

⁴⁶ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation, Op. Cit. p.97.*

⁴⁷ *Idem*, p.129

⁴⁸ *Ibidem*

Deleuze impropre à penser le corps qui est ainsi ramené à une expérience ordonnée ou strictement éprouvée sans jamais intégrer la part de non intelligible induite par les forces.

Ces idées sont largement traitées en sémiotique, l'idée de la *sémiose perceptive*⁴⁹ comme fonction sémiotique est l'héritage des phénoménologues, faisant du corps propre un sujet de la perception.

Nous pouvons reformuler la relation essentielle de l'œuvre de Deleuze à celle des sémioticiens qui font du corps propre un excès de l'affect sur la perception, c'est la voie de l'analyse des esthésies dans un discours. Nous conservons pour racine le concept deleuzien de Figure (sens figural) synonyme de « forme sensible ». La figuralité traduirait un certain dépassement de l'image par elle-même en direction de ce qui excède, non seulement la représentation mais aussi la perception. Ces questions sont traitées par les sémioticiens du CADIR, plus particulièrement, par François Martin qui fait une sorte de synthèse, en reconnaissant le lien organique entre le corps et le monde, mais fait tout de même une nuance en faisant primer l'idée de l'intention dans l'acte de restituer des expériences. Nous le verrons en profondeur lorsque nous allons aborder les conceptions de la sémiotique. Voyons d'ores et déjà ce qu'en est la figuralité en histoire de l'art.

I.3. La figuralité en histoire de l'art

I.3.1. Georges Didi-Huberman

Didi-Huberman est un historien de l'art. Ses travaux sont d'une grande importance dans la problématique de la figuralité. Nous avons d'ailleurs remarqué que ses réflexions sont largement prises en considération par les sémioticiens du CADIR.

Georges Didi-Huberman, par son concept de *présentabilité* va développer dans *Devant l'image*, un certain nombre d'idées portant particulièrement sur la figure, en tant qu'image. L'historien de l'art définit d'abord la figure comme une énigme à résoudre. « Elle cache

⁴⁹« Un champ de présence organisé autour d'un corps propre, centre d'énonciation, et traversés par des mouvements orientés, plus ou moins nombreux et plus ou moins rapides qui font apparaître, disparaître et qui modifient les valeurs. Le corps propre est reconnu comme le véritable opérateur de la fonction sémiotique. » Voir Jacques FONTANILLE *Sémiotique et Littérature. Essais de Méthode*, Paris Presses universitaires de France, 1999, p.228.

quelque chose en elle », et c'est à partir du regard qu'il aura une signification. Selon Didi-Huberman tout objet d'art, toute figure est une présentation. Nous soulignons :

« Nous voici donc revenus au paradoxe de départ, que nous avons placé sous l'égide d'une prise en considération de la « présentation » ou présentabilité des images sur lesquelles nos regards se posent avant même que nos curiosités ou nos volontés de savoir aient à s'exercer. « Prendre en considération la présentabilité », cela se dit en allemand *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, et par cette expression justement Freud désignait le travail de figurabilité propre aux formations de l'inconscient. » (...) « Etant admis que les mots « image » et « figurabilité » dépassent ici de beaucoup le cadre restreint de ce qu'on nomme habituellement un art « figuratif », c'est-à-dire représentatif d'un objet ou une action du monde naturel »⁵⁰ .'

Par analogie avec la *figurabilité* de Freud, Georges Didi-Huberman parle de *présentabilité*, c'est-à-dire faire ressortir l'inexprimable dans la figure. Selon l'historien, figurer, c'est changer la visibilité d'une chose, lui donner un autre aspect qui n'est pas son aspect présent et manifeste, y « introduire l'hétérogénéité, c'est figurer l'infigurable »⁵¹. Il y a déformation, perte de forme, échec de l'intelligible. La fonction symbolique est déchirée. Il va distinguer deux « régimes du voir » dans tout objet d'art, la *vision*, organisée selon les normes courantes, et le *visuel*, indice ou symptôme d'une figuration non codifiée.

Cette opposition est développée par Georges Didi-Huberman dans son livre *Devant l'image*. La Vision, est un régime du *voir* qui s'appuie sur des représentations rendues intelligibles par un discours porteur de connaissances. C'est le savoir de l'histoire de l'art aussi clair et distinct que possible, à visée universelle, qui analyse des signes et distingue des choses qui ont reçu une dénomination spécifique. Dans cette logique, tous les concepts peuvent être traduits en images et toutes les images en concepts, ce qui place les images sous la tyrannie du visible (imitation) et/ou du lisible (iconologie).

En revanche, le visuel est défini par rapport à notre regard sur une image de l'art, des choses singulières qui nous surprennent. Les évidences s'évident et s'obscurcissent, nous

⁵⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art.*, Les éditions de minuit, Paris, 1990, pp.15-16.

⁵¹ *Idem* p27

sommes déchirés. « Ce sont des impressions que nous avons lorsque nous sommes face à une image singulière. Quelque chose d'invisible ou d'occulté s'impose à nous, un non-savoir nous éblouit. L'image n'opère pas seulement comme représentation, mais aussi comme symptôme. »⁵² Un travail de figurabilité est à l'œuvre, dans lequel la figure dépasse le sens, elle défigure et préfigure.

Maria Chaleveki dans sa thèse reprend clairement cette distinction que fait Didi Huberman avec des références à l'histoire de l'art. Selon Chaleveki, Huberman distingue la présentation, ou la présentabilité des images, et la représentation figurative d'un objet du monde naturel. « La présentation se situe du côté du figural, du côté de ce qui dépasse l'immédiatement perçu et qui l'absente de la représentation figurative. Le figural est l'au-delà du visible, il se situe du côté de la censure, de l'oubli. Il signale le détournement et devient synonyme de faille, de lacune et de déchirure. Et c'est dès le moment où il y a déchirure que le sens devient présent »⁵³.

Le vrai semble être caché, et ne surgit qu'après un effort ¹⁵⁷. Cet effort est élaboré par l'acte de lecture et d'interprétation, des actes où le sujet s'implique et se met en corrélation avec l'objet caché et le texte. Didi-Huberman met en lien la figurativité avec le visible (le regarder), et le figural avec le visuel (le voir) ; ce qui ne fait pas figure dans le tableau, mais qui fait sens. Ce qui est en question ici, c'est justement le sens de « sens ». Ce qui nous entraîne vers une conception « sémiologique » du sens (dans le rapport Sa/Sé) et une conception « énonciative » ou négative du sens qui touche le sujet d'énonciation à partir du « non-sens » du figural.

En effet, Influencé par l'utilisation du terme de *figurabilité* par Freud, dans son approche du rêve, Didi-Huberman va développer le rapport entre la présence et l'esthétique :

L'auteur distingue le figuratif du figural, le visuel du visible, le lointain du proche, le caché du montré. Si la présence est habituellement conçue en termes de perception, donc du paraître, du voir et du visible, Didi-Huberman situe la présence et l'apparition, du côté du plus profond, et du plus subtil, qui n'est pas à la portée de l'œil direct, qui résiste au regard rapide et fugace, et demande ne pas seulement d'être regardé, mais d'être vu :

⁵² Georges DIDI-HUBERMAN G, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Op. Cit.*, p.27.

⁵³ Maria CHALEVELAKI, *Présence de l'objet et identité des marques de luxe. Approche socio-sémiotique*, thèse de doctorat, Université de Lyon, 2007, p. 41

« Qu'on ne se méprenne pas, soit dit en passant, sur le caractère « moderne » d'une telle problématique. Ce n'est pas Freud qui a inventé la figurabilité, et ce n'est pas l'art abstrait qui a mis en œuvre la « présentabilité » du pictural en contrepartie de sa « figurative » représentabilité. [...] « Et notre hypothèse tient justement à ceci que l'histoire de l'art, phénomène « moderne » par excellence puisque née au XVIe siècle a voulu enterrer les très vieilles problématiques du visuel et du figurable en donnant de nouvelles fins aux images de l'art, des fins qui plaçaient le visuel sous la tyrannie du visible (et de l'imitation), le figurable sous la tyrannie du lisible et de (l'iconologie)»⁵⁴

Didi-Huberman introduit la figurativité dans sa dimension figurale du côté de l'acte de lecture, qui en collaboration avec le sujet d'interprétation donne sens aux objets. Si la figurativité est traditionnellement définie en termes de reconnaissance, de complétude, et d'actualisation du sens, elle prend une autre dimension sous la forme du figural ; celui-ci se rapproche ainsi du décalage et du défaut, du suspens, du lointain, de l'Autre :

« Lorsque ce même est représenté, nous dit Freud, « cela indique ordinairement qu'il faut chercher autre chose qui est commun aux deux et qui demeure caché parce que la censure en a rendu la figuration impossible. Il s'est produit, si l'on peut dire, un déplacement dans le domaine du commun pour favoriser la figurabilité ».⁵⁵

Lorsque Didi-Huberman situe la représentation du côté du figuratif et la présence proche du figural, il s'éloigne d'une tradition selon laquelle la présence serait opposée à l'absence. La présence, par l'intermédiaire du figural, oscille entre le manque et le surplus, le trop peu, et le trop. Cette tension peut être justifiée, comme le dit Greimas, à cause de l'inaccessibilité de l'essence de l'être des choses. Une autre raison serait celle qui attribue l'accès au sens à un effort de la part du sujet face à l'objet qui demande à être interprété, par le biais du texte et de l'énonciation, et qui ne se contente pas d'une saisie rapide et immédiate. Le figuratif, prenant le rôle de la «bonne forme», se situe du côté du sens commun, tandis que le figural se situe en décalage avec la bonne forme ; soit dans le trop, soit dans le trop peu, en tension entre les deux mondes, le monde du sens commun et celui du discours. Ce dernier par

⁵⁴Georges DIDI-HUBERMAN G, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Op. Cit.*, p.93.

⁵⁵*Ibidem*

le biais de l'énonciation démontre la façon dont le sujet d'énonciation voit et veut faire voir le monde.

La théorie de la figuralité abordée par Didi-Huberman rejoint celle de Panier et du CADIR en général, qui dans la théorie des *ensembles signifiants*, de l'interprétation et de la lecture, rapporte l'idée de la faille à la notion de figure. La figure ne fait sens qu'à partir du moment où elle est lue, dans un texte, et suscite l'effort de l'interprétation. Nous le verrons plus en profondeur dans le champ sémiotique.

La figuralité met en valeur la question du sujet d'énonciation. La figuralité d'un objet se *figure* à un sujet qui vit dans le monde. Le monde lui est représenté et transcrit dans le discours et laisse des traces qui sont lues et interprétées par le sujet d'énonciation, complice et condition *sine qua non* pour l'acte de la lecture. La tension entre le figuratif et le figural, le monde du sens commun et sa déformation, aussi bien que les jeux tensifs à l'intérieur du discours esquissent bien notre perception du monde, telle qu'elle est inscrite dans le discours ou telle qu'elle est enregistrée dans les habitudes langagières.

I.3.2. Pour ouvrir

Pour ne pas conclure, cette revue de littérature sur la question de la figuralité dans ces différentes disciplines ne doit pas faire oublier que ces auteurs que nous avons convoqués appartiennent à des traditions très différentes et parfois opposées, ou tout du moins en relation polémique (Deleuze et Didi-Huberman). Mais dans les deux cas, et c'est l'intérêt de les convoquer ensemble dans ce contexte, nous retrouvons l'idée d'une force arrêtée, ou mise en réserve dans les signes. Un « bougé consigné », pour reprendre l'expression de Lyotard, qui tend à donner vie à une sémiotique esthétique. C'est-à-dire à une dimension figurale du discours, des objets qui ne peuvent adhérer au niveau discontinu du figuratif.

En philosophie de l'art d'où est tirée cette notion, chez Lyotard, l'inspiration est de Freud, à partir de la notion de l'« inconscience », et du « désir » du sujet. Lyotard montre les limites de tout objet d'art à représenter le monde naturel, tel qu'il se présente à nous, le sujet qui peint n'est pas que doué de raison, il peut être emporté par ses désirs, d'où le concept de transgression. C'est dans cette lignée que l'on retrouve Deleuze, avec son concept de

sensations pour faire sortir l'idée d'une forme sensible que contiendrait toute figure. C'est ainsi qu'à travers la notion de l' « invisible » de Merleau-Ponty, ils reprendront ses réflexions pour mettre en valeur l'idée du figural, dans tout objet, dans toute figure, il y a une partie cachée qui n'est pas représentée et c'est bien juste du figural, quelque chose qui est insaisissable à l'œil nu.

En histoire de l'art avec, Didi-Hurberman, inspirée de Freud, l'enjeu semble beaucoup plus interprétatif. La figure est vue sous deux formes, celle du visible (figuratif) et celle du "visuel" le figural, et pour ce dernier, la figure pour être vue a besoin d'un spectateur pour la déchiffrer, cette dimension relève avant tout de problématiques énonciatives au sens d'une sémiotique visuelle.

En somme, le figural fait place pour montrer les limites du figuratif qui se constituait comme un effort de subordination des figures visibles à des figures lisibles et idéales. Ce faisant la figure a une double orientation, d'abord coté figuratif, elle se donne à penser selon une logique mimétique, tandis que du côté figural, elle en fait exploser, défigure le cadre.

Le sémioticien Geninsaca, dans son ouvrage *La parole littéraire* souligne cette double orientation de tout objet d'art. Nous soulignons :

« L'art ne prétend plus aujourd'hui, pour autant qu'il ait jamais fait, produire une image spéculaire du monde. Les discours poétiques n'en sont pas moins de figures figuratives dans la mesure où ils impliquent nécessairement des dimensions catégorielles temporelles et perceptives de la figurativité. Certains veillent à écarter toute configuration visuelle qui permettrait, l'aperception, l'identification d'un objet du monde. Là où les autres éviteront tout rapprochement de figures qui pourrait coïncider avec l'une des isotopies sanctionnées par le savoir associatif partagé. »⁵⁶.

Nous pouvons considérer ces propos du sémioticien comme une annonce à une transposition de la problématique de la figuralité en sémiotique. Ce qui s'applique en art esthétique peut aussi s'appliquer dans les discours. Toute œuvre d'art, tableau poème ou récit

⁵⁶ Jacques GENINASCA, *La parole littéraire*, Coll. « Formes sémiotique », Presses universitaires de France 1997 p. 57.

pour autant qu'elle accueille une tendance à la représentation mimétique du monde donne lieu à deux lectures simultanées : on y retrouve les réseaux isotopes compatibles avec le savoir associatif mais par-delà l'illusion de la réalité qui en découle, elle ne convoque les figures du monde qu'à seule fin d'exploiter leurs potentialités sémantiques.

Nous allons donc voir en détail comment cette problématique est abordée par les sémioticiens.

Chapitre II. La figuralité en sémiotique

Après ces théories examinées jusqu'à présent, nous proposons maintenant un parcours d'analyse qui s'inspire de la théorie sémiotique. Dans ce but, et avant d'aborder notre problématique de la figuralité de façon plus approfondie, nous allons préciser l'utilisation de quelques termes souvent donnés pour synonymes et interchangeableables en sémiotique. Ce sont des notions pourrait-on dire de la « même famille », peut être aussi de « faux amis », car n'étant ni totalement équivalents, ni totalement étrangers dans leur usage et leur acception. Il s'agit de figure, figuratif, figurativité. Leur définition mettra aussi en exergue l'orientation que nous entendons donner à notre travail. Aussi, la meilleure chose à faire à notre avis, en ce qui concerne la clarification de ces notions, c'est de ne rien dire d'autorité, juste proposer des définitions que le sens commun sémiotique dit de ces notions.

La figure, est un terme assez polyvalent, et ce "flou" terminologique est peut être, paradoxalement, d'une certaine efficacité théorique. La lecture du DRTL fait apparaître deux acceptions de ce terme. La première acception est d'origine linguistique : la figure est prise dans le sens de la tradition de Hjelmslev de *non-signe*, d'unité d'un des deux plans de langage (du plan de l'expression ou du plan du contenu). La figure est alors une unité non-signifiante, décomposable, une unité de la forme et non de la substance. L'autre acception est d'origine littéraire, narratologique, un prêtre, une automobile sont des figures en ce sens qu'ils représentent des investissements particularisants qui prennent en charge un discours abstrait et lui font gagner une efficacité qui tient au fait qu'on y reconnaît alors des objets du monde. Autrement dit, c'est des formants du texte correspondant à la sémiotique du monde naturel. Geninasca emploie dans ce cas, le terme de "grandeurs figuratives" « simulacres, inscrits dans le discours ou formants de la sémiotique du monde naturel ». ⁵⁷ Ces deux acceptions du terme de figure par leur coexistence dans le Dictionnaire prêtent parfois à confusion, d'une part la figure correspondrait à un *non-signe* soit du plan de l'expression soit celui du contenu, (Hjelmslev, Geninasca, Louis Panier) c'est des unités qui dans le texte n'ont pas de valeur quelconque, on parlera alors de figural. D'autre part, la figure renverrait plutôt à ce qui fait signe dans un discours, c'est ce qui dans le discours peut être repérable dans le monde naturel, Par exemple dans un texte, nous reconnaissons comme figure des lexèmes tels que bouteille, arbre, voyage qui renvoient dans le texte à la notion de figuratif.

⁵⁷Jacques GENINASCA, *La Parole Littéraire, Op. Cit.*, p. 124.

Le figuratif, la figurativité ; respectivement, le figuratif restreint la définition de figure, et en vient à désigner, les éléments de contenu aptes à correspondre aux formants du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturelle⁵⁸. Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage le définit comme « un contenu donné d'une langue naturelle par exemple, quand celui-ci à un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle ou du monde naturel, apte à recevoir les investissements de toutes les associations, cognitives et pratiques, du contenu des discours tenus ou à tenir »⁵⁹. Le figuratif donne à voir le monde naturel par la perception (Denis Bertrand). On parlera de figuratif pour tout contenu d'un système de représentation (visuel, verbal ou autre). Dans cette perspective on parlera de parcours figuratif pour désigner l'enchaînement isotope propre à un univers culturel donné, pour les unités de l'usage ou les produits de l'histoire. On en vient alors à définir la figurativité comme une capacité indéfinie de « faire-signer »⁶⁰ (de produire des signes) ou de convoquer des signifiés dans les dispositifs des réseaux associatifs de la sémiotique du monde naturel. Elle permet ainsi de localiser dans un discours cet effet de sens particulier qui consiste à rendre sensible la réalité sensible⁶¹.

Après cette clarification des notions, il faut retenir que, dans la perspective d'une sémiotique de l'énonciation et du discours, la figure oscille entre deux problématiques : celle du monde naturel et celle du discours. Dans la première, elle acquiert le statut de figuratif (ou *signe-renvoi*, Jacques Geninasca). La figure est là pour représenter le monde (impression référentielle et figurativité) et serait équivalent du sens commun, du « savoir encyclopédique »⁶², et de la perception esthétique. Pour Panier dans la mise en discours, il y a la tension entre la visée objective (*signe-renvoi* et référentielle) de la figure et la visée énonciative de l'enchaînement discursif des figures, prenant le statut de grandeurs figurales, d'où la notion de figuralité dans le discours.

Nous allons voir en détail les différentes conceptions des sémioticiens sur la question de la figuralité et de l'énonciation.

⁵⁸ Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire, Op. Cit.*, pp.99-100.

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*

⁶² A ce sujet, voir Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Coll. « Livre de poche », Ed Biblio, 1989, p.123.

II.1. Les conceptions de l'école de Paris

Nous abordons ce point pour comprendre l'intégration de la figuralité dans la sémiotique de Greimas. Telle que nous l'avons vu à travers d'autres disciplines, nous chercherons dans ce point à voir comment lire la figuralité dans le parcours sémiotique de Greimas. Ce point fera l'objet de notre propre réflexion. En nous appuyant sur la structure du livre de Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, et en faisant une interprétation des définitions du DRTL, nous allons essayer de lire la figuralité dans le parcours de la sémiotique figurative de l'école de Paris. Tout d'abord comment Greimas définit-il la notion de figure ?

Après les années consacrées à approfondir la théorie du niveau des structures sémiotiques narratives, la sémiotique celle qui s'est développée à partir des travaux et autour de la personne de Greimas, s'est attaquée à la problématique des structures discursives et plus particulièrement, à la question de la figurativité, cela se fait ressentir dans la définition de la notion de figure. Dans, le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, dans l'article « Figure »⁶³, les auteurs s'efforcent de réduire et de contrôler la polysémie d'un lexème dont ils rattachent les différentes acceptions à la définition d'abord hjelmslevienne qui fait de la figure « une unité *non-signé* du plan du contenu ou de l'expression d'une sémiotique quelconque »⁶⁴. Grâce à une série de restrictions successives et moyennant l'extension du mot figure aux organisations syntaxiques de figures simples, ce terme se trouve réservé en dernière instance en sémiotique discursive aux seules figures du contenu qui correspondent aux figures du plan de l'expression de la sémiotique naturelle (monde naturel). En tant qu'unité seconde, la figure sémiotique recouvre une « partie figurative du sémème à l'exclusion des sèmes contextuels récurrents ou classèmes »⁶⁵. Devenue l'équivalent de la « figure sémique », la figure désigne alors une organisation de sèmes figuratifs, relevant de la catégorie figurative précédemment dénommée exteroceptivité.

⁶³ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *Op. Cit.*, 1993, pp.148-149.

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ *Ibidem*

En général, la priorité accordée aux figures en sémiotique greimassienne est entendue comme « simulacres » inscrit dans le discours des signes, ou formants de la sémiotique du monde naturel, c'est-à-dire au figuratif. Il serait donc intéressant de voir le parcours évolutif de la notion de figure comme figuratif en sémiotique.

II.1.1. Le parcours évolutif de la figurativité : Vers une acception figurale du discours

Pour essayer de comprendre le parcours évolutif de la figurativité nous allons nous appuyer sur les réflexions de Denis Bertrand dans *Précis de sémiotique littéraire*, ouvrage dans lequel, il donne un parcours évolutif de la figurativité. Selon Denis Bertrand, trois phases peuvent situer l'itinéraire de la sémiotique figurative. La première phase est celle que nous pourrions appeler la *sémiosis* ou « l'intersémioticit   », la deuxième est celle de la « gradualité du figuratif » et la troisième concerne celle de l'esthésie. Il convient de revisiter ces trois moments qui constituent l'histoire de la sémiotique figurative de Greimas. L'objectif est de voir des procédés ou des concepts qui ont de *facto*   cart   la dimension figurale des préoccupations de la sémiotique et de voir celles qui en ont intégrée même de manière implicite. Voici le résumé de Denis Bertrand sur les étapes qui constitue la sémiotique figurative.

« La question de la figurativité est abordée en trois étapes correspondant au développement dans ses grandes lignes de la réflexion sémiotique à son sujet. [...] La première étape repose sur une conception de la sémiosis (ou fonction sémiotique), qui associe d'une part langue naturelle et monde naturel ou la forme de l'expression et celle du contenu [...] la deuxième est celle de la figurativité et thématisation, la figurativité ne peut être assimilée à la représentation mimétique qui n'en est qu'une des réalisations possibles. La figurativisation est un processus graduel tendu entre l'iconisation qui garantit la ressemblance avec des figures du monde sensible et l'abstraction qui en éloigne [...] puis la dernière qui intègre pleinement la sensorialité, ouvre le figuratif à son dépassement, l'outré sens »⁶⁶.

Loin de restituer pleinement la richesse et la profondeur de l'infrastructure théorique de l'  cole de Paris, par exigence de synthèse, nous tenons tout de même à remarquer des

⁶⁶Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Op. Cit, pp.100-101.

latences présentes dans la formulation de certains concepts sémiotiques et qui peuvent se rapporter à la figuralité. Nous débutons par la première phase, celle de la *sémiosis*.

II.1.1.1. La *sémiosis*

Avant d'entrer dans le vaste champ problématique de la *sémiosis*, il convient de remonter à ses fondamentaux et de s'interroger tout particulièrement sur ce que recouvre la notion même de *sémiosis*. Revenons ainsi sur la première définition proposée par le Dictionnaire de Greimas et de Courtes :

*« La *sémiosis* est l'opération qui, en instaurant une relation de présupposition réciproque entre la forme de l'expression et celle du contenu (dans la terminologie de L. Hjelmslev) ou entre le signifiant et le signifié (F. de Saussure) produit des signes, en ce sens, tout acte de langage est synonyme de fonction sémiotique »⁶⁷.*

Les dernières lignes de cette définition ancrent la question de la *sémiosis* dans une perspective de la manifestation sémiotique des signes. La *sémiosis* renverrait à une production de signes, une corrélation entre le plan de l'expression et celui du contenu entre le monde naturel et la sémiotique des langues.

La définition de la figure comme figuratif s'inscrit dans une dimension sémiotique ; c'est l'articulation entre la langue naturelle et le monde naturel, entre l'expression et le contenu et entre le signifiant et le signifié. Comme nous l'avons déjà dit, la sémiotique de Greimas a intégré la notion de figure sous la forme du *figuratif* pour désigner « *le contenu donnée d'une langue naturelle quand celui-ci a un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle* »⁶⁸. Le figuratif par dérivation de figure, désigne des éléments de contenu apte à correspondre aux formants du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturelle, apte semble-t-il à recevoir les investissements de toutes les associations cognitives, et pratiques, du contenu des discours tenus ou à tenir.

Cette définition du figuratif inscrit le discours dans une visée de représentation des objets du monde naturel. Le discours serait une organisation des éléments de la sémiotique du

⁶⁷Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique.Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Op. Cit. p. 339.

⁶⁸*Idem*, p.146.

monde naturel reconnaissables lors de la lecture, le discours qui est un ensemble de figures se voit donc conférer un statut sémiotique, c'est-à-dire que l'on postule l'existence d'une signification immédiate au discours. Il renverrait d'abord au paraître de l'univers, à la représentation mimétique du monde. C'est le résultat d'un acte de langage qui vise à *faire paraître vrai*. Cette procédure est appelée en sémiotique la *référentialisation*. Forcée par Roland Barthes⁶⁹ en littératures, Greimas et Courtes introduisent ce concept en sémiotique, ils le considèrent comme l'ensemble des procédures par lesquelles *l'illusion référentielle* est constituée. Variable, cette procédure de référentialisation se construit selon deux modes : externe et interne. La référentialisation externe se situant dans la relation intersémiotique qu'entretiennent les figures du discours avec les figures du monde naturel. Le second mode nommé la référentialisation interne concerne l'ensemble des procédures par lesquelles le discours prend appui sur lui-même, renvoie par des mécanismes variées à des énoncés déjà produits, et s'assure ainsi de ce qu'on pourrait appeler son *continuum* référentiel. Et l'effet de réalité renvoie à l'effet du discours lui-même. C'est l'exemple de la procédure de l'iconisation telle qu'elle est définie strictement dans le Dictionnaire, une procédure de la figurativisation qui « vise à revêtir exhaustivement les figures de manière à produire *l'illusion référentielle* qui les produirait en images du monde »⁷⁰.

Par ailleurs, les sémioticiens reviendront sur la définition du figuratif, Joseph Courtes va prolonger la définition du figuratif du Dictionnaire de Sémiotique :

« Sera considéré comme figuratif dans un univers de discours donné tout ce qui peut être directement rapporté aux cinq sens traditionnels : l'odorat, le goût, le toucher, la vue, l'ouïe [...], bref, tout ce qui relève de la perception du monde ».⁷¹

L'ajout est d'importance puisqu'il associe ou identifie directement la sémiotique du monde naturel au domaine de la perception. Dans *Précis de sémiotique littéraire*, Denis Bertrand dans la même perspective définit la figurativité comme une propriété « commune à tous les langages verbaux comme non verbaux de produire et de restituer partiellement des significations analogues à celle de nos expériences les plus concrètes »⁷².

⁶⁹ Roland BARTHES, « Effet de réel », *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p.123.

⁷⁰ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Op. Cit.*, p.147.

⁷¹ Joseph COURTES, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris 1991, p.164

⁷² Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire, Op. Cit.*, pp.100-101.

Cet ajout de la perception au figuratif est d'importance, il rapporte tout simplement le figuratif à l'expérience sensible du monde. Autrement dit le discours est la restitution de nos perceptions ou la reproduction du monde naturel par un sujet percevant. Cette définition nous vient directement de la psychologie. La perception est définie comme :

« L'ensemble des mécanismes et des processus par lesquels l'organisme prend connaissance du monde et de son environnement sur la base des informations élaborées par ses sens »⁷³.

Jean Jacques Boutaud renchérit en la définissant comme « un mode [...] une fonction de l'intelligence, une faculté de connaître »⁷⁴. Cela signifie qu'elle est avant tout un moyen permettant la détection ou le discernement d'un objet. En effet, percevoir une chose, c'est d'abord croire ou penser qu'elle existe à l'endroit où on l'aperçoit. La perception peut alors se définir, comme la "connaissance" de quelque chose qui est présent. Cela implique que le sujet ne fait que mettre en discours des expériences du monde sensible, autrement dit, tout discours est déjà déterminé par des catégories sensibles du monde naturel. Le discours se présente donc comme une structure signifiante avec un sujet capable d'apporter des éléments qu'il perçoit dans le discours.

Le corps percevant, emprunté que la sémiotique fait à la phénoménologie lui permet d'intégrer le corps dans le phénomène de perception et de constitution de la signification. Ainsi, le corps percevant devient une instance primordiale de la *sémiose*, c'est l'opérateur de ce processus. En effet, la capacité à signifier dépend aussi de la capacité perceptive du sujet, dans le sens où le premier acte de perception, c'est celui de prendre position. Autrement dit, c'est de tracer une ligne de partage entre l'extéroceptif (la perception du monde extérieur) et l'intéroceptif (la perception du monde intérieur), d'opérer une distinction corporelle entre le propre et le non-propre. Fontanille le précise :

« Dès qu'on s'interroge sur l'opération qui réunit les deux plans d'un langage, le corps devient indispensable : qu'on le traite comme siège, vecteur ou opérateur de la sémiotique, il apparaît comme la seule instance qui soit

⁷³Claude BONNET, *Traité de Psychologie cognitive*, Paris, Bordas, 1989, p.3.

⁷⁴ Jean-Jacques BOUTAUD, *Sémiotique et communication. Du signe au sens*, Paris L'Harmattan, 1998 p. 32.

commune aux deux faces ou aux deux plans du langage, et qui puisse fonder, garantir ou réaliser leur réunion en un ensemble signifiant. »⁷⁵

Le langage étant compris au sens large, pas forcément le langage parlé mais tout système qui met en relations les deux plans. Ce dynamisme, cette mise en mouvement de la signification amène le corps à délimiter en permanence les frontières entre ces deux plans. Pour reformuler, la *sémiose* devient la réunion par le corps percevant d'un plan de l'expression (le monde extérieur) et d'un plan du contenu (le monde intérieur).

Tel est en gros la conception de la sémiotique de Greimas en ce qui est de la dimension figurative du discours. La perception de chaque figure du monde naturel, ne subit aucune déformation lors de la mise en discours. Les sujets percevants et les figures perçues entretiennent des relations d'interaction. Ce sont des figures qui constituent la dimension figurative du discours. Grâce à elles, les discours nous parlent du monde. Cette conception confère au discours un statut sémiotique du *signe-renvoi* au sens de Geninasca.

Nous pouvons dire que la première phase qu'a parcourue la notion de figure sous les formes de figuratif exclut la prise en charge du discours par un sujet d'énonciation comme corps propre ou des éléments propres au langage. Elle désigne la correspondance entre le plan de l'expression et celui du contenu, autrement dit, sa définition sémantique se fonde sur la correspondance, déployée en isotopies discursives, entre les figures du plan de l'expression du monde naturel et des figures du plan du contenu d'un langage, affectant en priorité les catégories spatiales, temporelles et actuelles. A partir de cette donnée de base, Denis Bertrand explique que plusieurs formes de spécifications pouvaient être envisagées en fonction de la grille de lecture culturelle, ou grille de sensibilisation, qui appliquant à cette correspondance, se réalisait dans le cadre d'un contrat fiduciaire de vérification le croire-partager. Ce contrat énonciatif fixait l'habilitation des valeurs figuratives et énonçait leur régime de circulation.

Cette première phase n'autorisait pas une séparation entre la sémiotique du monde naturel et celle du langage ou du discours. Dès que l'on parlait de discours en général, on faisait allusion à la dimension figurative du discours au sens de produire *l'illusion référentielle*. Le discours était constitué d'un ensemble d'éléments sous la pulsion de

⁷⁵Jacques FONTANILLE, *Soma et Sema, Figures du corps*, Coll. « Dynamique du sens », Maisonneuve, Paris, 2004, p.123.

l'illusion référentielle. Dans cette première phase, la figuralité était presque quasi inexistante, le discours se réfère rien qu'au monde naturel, à une reproduction des sens.

Ce statut figuratif des figures a été revu par les sémioticiens en prenant en compte le genre ou le type de texte. Un discours scientifique par exemple tendrait plus vers les isotopies thématiques que référentielles, c'est ainsi qu'ils avaient examiné les modes d'insertion du figuratif en le considérant en termes de gradualité.

II.1.1.2. La gradualité du figuratif

La deuxième phase qu'a parcourue la sémiotique figurative tend à considérer le figuratif en termes de gradualité. Ce postulat intervient en effet, dans le cas des analyses qui concernent la sémiotique plastique⁷⁶.

Au cours d'une étude consacrée aux différents logos des grandes institutions publiques, en vue de l'élaboration d'un logo de l'état français. Leur mode de représentation est examiné pour reconnaître des différentes variations de l'objet. Le constat est fait que tous les logos analysés manifestent à des degrés divers une composante figurative mais relevait de différents régimes de signification. À la manière d'un curseur le long d'une règle, la figuration glissait graduellement de la représentation iconique (reproduisant une perception sensible, comme la solennité d'un monument, la familiarité de la carte de France ou la présence d'un regard) à la représentation abstraite (suggérant des valeurs fondamentales, comme l'équilibre et l'équité de la justice), en passant par des traitements stylisés, des allégories et des symboles.

Cette analyse du traitement plastique, selon Denis Bertrand, a permis de comprendre que l'objet n'avait pas que des caractéristiques du monde naturel, mais pouvait aussi tendre vers la voie de l'abstraction, puisque l'analyse générait une large diversité de thématisations ; l'ensemble déclinant de manière logiquement structurable, les valeurs susceptibles d'incarner l'image de l'état : identité de la nation (drapeau), l'histoire de la république (faisceau, feuilles de chêne et de laurier), l'énoncé de valeurs républicaines (l'équité de la balance),

⁷⁶Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Op., Cit, p.143. Voir Algirdas Julien GREIMAS « Sémiotique figurative et plastique », in *Actes Sémiotiques*, n°60, p.12.

l'enracinement dans le territoire (carte, le paysage), la technicité d'une compétence.... En gros des valeurs utopiques opposées à des valeurs pratiques et des valeurs techniques opposées à des valeurs éthiques.

Denis Bertrand explique que la différence sémantique précise entre les pôles iconiques et abstrait est interprétée par la sémantique structurale en termes de densités sémiqes. « On entend par là, non seulement la densité des traits qui entrent dans la composition du formant figuratif, mais aussi celle des réseaux associatif qu'elle autorise avec d'autres formants. » Pour le sémioticien, « il y aurait iconicité si les traits que réunit le formant sont suffisant pour mettre son interprétation comme présentant un objet du monde naturel ».⁷⁷

Ainsi dans un discours, on pourrait retrouver une double caractéristique du figuratif. Lorsque le discours a une densité maximale de sèmes (il y a *illusion référentielle*), lorsqu'il y a densité minimale de sèmes (il y a abstraction).

C'est dans cette perspective que Joseph Courtes intervient lorsqu'il oppose l'iconique à l'abstrait, il les définit comme les deux composantes du niveau figuratif. Pour lui le figuratif iconique se distinguerait du figuratif abstrait sur la base du nombre de traits :

« Le figuratif iconique est celui qui produit la meilleure illusion référentielle. (On s'y croirait !), qui semble comme le plus de la réalité : Ainsi lorsque Zola décrit le ventre de Paris, nous avons comme une forte impression de ressemblance, d'iconicité dirons-nous en termes sémiotiques, ne serait-ce du seul fait de la multiplicité des petits détails concrets relevés. Le figuratif abstrait est au contraire celui qui ne retient de la réalité qu'un minimum de trait. Si nous assimilons par exemple, la photographie d'un homme politique connu au figuratif iconique, nous identifierons alors sa caricature au figuratif abstrait »⁷⁸.

Cette approche de Joseph Courtes mérite quelques commentaires. En effet, en distinguant le figuratif abstrait et le figuratif iconique, le sémioticien amène à s'interroger plus profondément sur le statut des figures dans le discours ou du statut du réel en général.

⁷⁷Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Op. Cit., pp. 143-144.

⁷⁸Joseph COURTES, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Op. Cit., p.169.

Pour cet auteur, le figuratif iconique est tout ce que nous percevons avec nos sens, il se définit par la perception, contrairement au figuratif abstrait qui se caractérise par son aspect conceptuel. Il n'a aucune attache avec la sémiotique du monde naturelle. Il s'agit ici de contenus, de signifiés, des systèmes de représentation qui n'ont pas de correspondant dans le référent. Si l'iconique se définit par la perception, l'abstrait lui se caractérise par son aspect proprement conceptuel.

Cette gradualité du figuratif, annonce l'idée selon laquelle le discours n'est pas que restitution des perceptions du monde ou une reproduction exacte, c'est aussi l'idée de Denis Bertrand. Dans son ouvrage, *L'espace et le sens Germinal d'Emile Zola*, le sémioticien constate que la référence n'est pas une référence au référent. Pour lui, il est inexact que les univers figuratifs puissent être pris comme des images du monde simplement parce qu'un tel monde est déjà une représentation. Dès lors, « "l'effet dit référentiel sera donc interprété comme une construction sémiotique effectuée sur la base d'une autre sémiotique dite naturelle et non pas comme une simple dénotation d'un réel inerte et objectif. Que ce réel soit effectivement présent dans la situation de communication (c'est le cas du discours quotidien) ou qu'il ne le soit pas (c'est le cas du discours fictif ou onirique) est de peu d'importance, ce qui compte c'est que le langage se comporte à son égard comme s'il était la traduction d'un autre langage »⁷⁹.

Cette atténuation du figuratif par les sémioticiens est une entrée implicite des figures dans le figural, ou une voie vers la question de la figuralité. En procédant par une revue des contenus du discours, ils veulent faire voir une autre voie du discours que celle de la représentation ou de la reproduction de la réalité. C'est pour signifier que dans un discours, les figures pouvaient avoir d'autres statuts, d'autres formes et qu'il y aurait un écart entre le monde naturel et celui du langage.

Si l'on poursuit notre argumentation en nous attachant à l'examen des entrées de « Figure » et « Figurativisation », telles qu'elles apparaissent dans le Dictionnaire de Greimas et de Courtès ou en sémantique discursive, les procédures de figurativisation consistent en

⁷⁹Didier Tsala Effa « De l'événement aux univers de sens. Sémiotique du discours de la presse », Thèse de doctorat, nouveau régime, Université de Limoges, 2000 p 26. Voir Denis Bertrand, *L'espace et le sens Germinal d'Emile Zola*, Paris Amsterdam, Hadés-Benjamins, 1985, p.33.

l'investissement d'un objet syntaxique « permettant à l'énonciataire de le reconnaître comme une figure », donnant ainsi *l'impression référentielle*⁸⁰ par rapport aux figures du monde naturel. Ce passage est nécessaire dans la mesure où les figures du monde naturel, conçu lui-même comme une organisation sémiotique, « sont constituées par les qualités sensibles du monde » agissant « directement sans médiation linguistique sur l'homme »⁸¹, de surcroît, on lit dans le texte que ces figures sont également repérables dans le plan du contenu des langues naturelles, pourvu que des sèmes extéroceptifs soient convoqués par le discours. En d'autres termes, cela revient à affirmer d'une part, l'autonomisation et l'abstraction des opérations s'effectuant tout le long du parcours génératif procédant des structures profondes aux structures de surface et, d'autre part, à sceller le socle, la discontinuité entre langue et perception.

De plus, dans l'entrée de « figurativisation » du Dictionnaire, on mentionne la « figuration » en tant que « mise en œuvre des figures sémiotiques, dont le pendant est l'iconisation en tant que revêtement complet des figures »⁸². La figuration, telle qu'elle est décrite dans ce court passage, serait de prime abord, une affaire de formes plutôt que des figures et par là même une telle opération concernerait non seulement les phases de réalisation des textes mais élargirait la réflexion à plusieurs formes sémiotiques et, par conséquent, à différentes substances, revenant comme thème en filigrane.

Ces procédures d'investissement de conversion figurative que sont, l'abstraction, figuration, 'isotopie en acte' référentialisation interne ne sont pas anodines, elles se nichent dans le discours greimassien comme une sorte de préfiguration de la problématique de la figuralité.

Si on analyse de près ce dernier parcours, on lit la volonté de l'école de Paris à renoncer à considérer le discours comme une reproduction de la sémiotique naturelle. Le texte n'est plus le paraitre selon lequel l'univers se présente à l'homme comme un ensemble de qualités sensibles, doté d'une certaine organisation qui le fait designer comme « sens

⁸⁰Didier Tsala Effa « De l'événement aux univers de sens. Sémiotique du discours de la presse », *Op. Cit.*, p.26. Voir François RASTIER, « Le problème du figuratif et l'impression référentielle », in Actes sémiotiques, - Bulletin VI.26, Besançon, INL, juin 1983

⁸¹A. J GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique.Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Op, Cit .*, p.146.

⁸² *Idem*, p. 148

commun », le texte devient une « structure profonde », construit aussi par des éléments du langage.

Ce qui nous semble intéressant et qui concernerait une dimension figurale du texte, c'est en premier lieu son détachement partiel à la sémiotique du monde naturel. De manière peut-être implicite, l'école de Paris, par une dilution du figuratif, reconnaît une autonomie des figures en discours. D'ailleurs dans une analyse de Denis Bertrand sur « un gâteau indo-européen »⁸³, deux interprétations se dessinent, d'abord la description du gâteau véhicule une représentation des stéréotypes romantiques de l'histoire culturelle. Le gâteau représente une sorte de primitif socio-culturel convocable et reconnaissable par tous. D'un autre côté une autre interprétation se dessine, elle dépasse les seules valeurs gustatives et tend vers les valeurs esthétiques de l'éblouissement. Le gâteau relève donc d'une double structuration, d'abord, les pièces sont montées du monde référentiel et les liaisons internes du discours qui décrivent le gâteau comme éblouissant forment un *référent interne*. Selon Denis Bertrand, la convocation des structures internes ou discursives est un préalable à la reconnaissance du fonctionnement de la dérision, il permet de montrer qu'il s'agit d'un gâteau ironique.

Ce qui se lit est que, les figures mises en discours peuvent avoir d'autres significations, c'est-à-dire que le discours n'est pas qu'un reflet du monde naturel, il porte d'autres investissements que ceux de leurs signifiés du monde naturel. La figure mise en discours peut se détacher de sa signification d'origine. Elles ne sont donc pas que des investissements du monde naturel, « elles se signifient plus qu'elles représentent ».

Cette évolution de la figurativité est assez remarquable, si le discours est une construction de figures comme le souligne Louis Panier, nous pouvons dire que les sémioticiens de l'école de Paris reconnaissent deux univers dans le discours. D'abord des figures constituées par des investissements qui conduisent à l'*illusion référentielle* : les figures sont des images du monde, elles produisent l'effet de sens "réalité" ou "vérité". Aussi, dans ce même discours, elles peuvent être constituées des investissements singularisantes et avoir un autre statut que celui de la sémiotique naturelle.

⁸³ Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire, Op., Cit*, p.143.

Dans cette double reconnaissance de deux voies du discours, nous avons l'impression que les sémioticiens prennent le discours comme une propriété autonome, c'est-à-dire que le discours en lui-même manipulerait les figures sans une autre instance. Considérer le discours comme autonome, n'est-ce pas négliger que mise en discours des figures signalent un sujet ? Autrement dit, le discours est construit par le sujet humain et déchiffrable par un autre. François Martin l'exprime clairement :

« Les objets du monde sont donc perçus dès le commencement par un corps que la signifiante a marqué et inscrit sous son ordre »⁸⁴.

Les sémioticiens de l'école de Paris s'étaient rendus bien compte, que le discours était sous les ordres d'un sujet, et non pas d'un monde sensible puisqu'ils ont considérablement étendu l'applicabilité de la figurativité, en prenant en compte que discours était sous la direction d'un sujet d'énonciation, plus particulièrement celle d'un corps. Ils ont dû réarticuler leur position en intégrant le sujet d'énonciation, ou plus exactement la sensibilité du corps percevant. D'où la dernière phase des figures, celle de la perception et de l'esthésie.

II.1.1.3. Figurativité et Perception

La troisième phase qu'une dimension figurative a parcourue est celle de la perception, Elle met au centre de la figurativité, le sujet percevant et sa sensibilité. Denis Bertrand l'exprime clairement dans son ouvrage :

« Cette frontière n'est rien d'autre que la position que le sujet de la perception s'attribue dans le monde, quand il s'efforce d'en dégager le sens. À partir de cette position perceptive, se dessinent un domaine intérieur et un domaine extérieur, entre lesquels le dialogue sémiotique va s'instaurer ; mais aucun élément n'est, en dehors de cette prise de position du sujet, destiné à appartenir à un domaine plutôt qu'à un autre, puisque la position de la frontière découle, par définition, de la position d'un corps qui, pour s'approprier un monde signifiant, se déplace ad libitum ».⁸⁵

⁸⁴ François MARTIN « Des figures au corps », in *Sémiotique et Bible*, n° 100, 2000, p.5

⁸⁵ Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Op. Cit., p. 147.

On pourrait interpréter cette phase comme un renversement de situation, c'est-à-dire que les figures assumaient pleinement leur statut figuratif dans le texte, et l'abstraction était secondaire. En revanche dans la perception, des figures occupent l'arrière-plan de la scène. Le postulat de cette phase s'énonce clairement avec le titre de l'ouvrage de Greimas, *De l'imperfection*. Cet ouvrage qui donne un tournant assez décisif à la sémiotique figurative ouvre implicitement les voies de la figuralité. Greimas voit un double statut des figures. Nous soulignons ses citations qui posent justement les bases d'une réflexion sur « le statut paradoxal de la figurativité », et que nous considérons comme une dimension figurale des figures, plus clairement sur le statut figural des grandeurs figuratives relativement à l'élaboration de la signification et à la constitution de l'instance d'énonciation. Permettons-nous l'inscription successive de ces deux citations :

« Les objets qui se dressent devant nous sous forme de figures du monde, c'est la lecture socialisée qui se projette avant, c'est encore la possibilité d'une lecture seconde qui va au-devant des gestalten iconisables, pour y reconnaître des correspondances [...], normalement invisibles, d'autres formants plus ou moins défigurés porteurs de nouvelles significations »⁸⁶.

« La figurativité n'est plus une simple ornementation des choses, elle est cet écran du Paraitre dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible »⁸⁷.

Nous retenons rapidement de ces importantes citations que des figures sont mises en discours en "filigrane" nous pourrions dire qu'elles sont vides de sens ou de « sens caché ». La figurativité qui définissait « le plan phénoménal du sens » n'est plus affaire de reconnaissance ou d'identification exacte, ou une régulation intersubjective, il constitue lui-même un problème c'est-à-dire il se présente comme une enveloppe dont le contenu est à découvrir durant le parcours de la lecture.

⁸⁶ Louis Panier « Figurativité-Discours-Enonciation », in *Sémiotique et Bible*, n° 132, 2008, p.19 voir Algirdas Julien GRIEMAS, *De l'imperfection*, Fanlac, 1987, p.78

⁸⁷ *Idem*, p.80.

Le projet d'une telle position est claire : Il ne s'agit plus de trouver dans le texte des schèmes théoriques universels, ni même d'en extraire des formes généralisables, il s'agit au contraire d'une manière d'une autre de retrouver l'expérience singulière qui est à l'origine de l'écriture, c'est-à-dire celui du sujet et de ses sensibilités.

Un tel projet cherche à dépasser la définition du signe comme présupposition réciproque entre le signifiant et le signifié, ou entre un plan de l'expression et un plan de contenu. Il ne s'agit plutôt pas d'exclure la sémiotique du monde naturel dans les discours, mais plutôt de donner toute la responsabilité au sujet d'énonciation. C'est-à-dire de prendre en compte des imperfections du corps. C'est à lui de donner une orientation aux figures, soit d'une part il les reproduit selon les expériences communes, c'est ce que Denis Bertrand en reprenant les réflexions de Merleau-Ponty appelle par « Croyance-mère »⁸⁸, c'est à dire que la mise en discours des grandeurs figuratives par le sujet entre dans un ordre fiduciaire qui est de nature intersubjective, c'est-à-dire que le sujet d'énonciation énonce les conditions d'un assentiment partagé sur les modes de réalisation discursive de la figurativité comme celle de l'iconisation et là il installe un lien social qui a pour objet les valeurs réalisées dont le tissu figuratif est porteur. Les figures occupent ici leur statut figuratif. D'autre part, soit le sujet prend la distance avec le monde naturel et fait voir ses sensibilités et c'est ce que Denis Bertrand appelle par « foi perceptive », qui s'accompagne des opérations de suspension, de vision ou d'hallucination, de dissémination et bien d'autres. C'est un ordre fiduciaire de nature « intrasubjective », et énonce « les conditions de l'adhésion du sujet de la perception à l'apparaître sensible, engageant alors l'affect »⁸⁹, cet ordre a pour espace, celui des valences perceptives tendu entre « l'amont du sens et l'outre sens ».

Dans ces voies incontrôlables de l'impression individuelle du sujet de la figuralité, le sujet se détache de ses connaissances perceptives ou de sa *sémiose perceptive* et s'abandonne à ses sensibilités. Il y a donc écart entre l'objet visé et l'objet saisi. De plus le sujet fait montre de ses esthésies, et Fontanille considère des esthésies comme un « accident figuratif ». Permettons-nous cette citation :

⁸⁸ Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire, Op. Cit.*, p.157, Voir Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 p.78.

⁸⁹ *Ibidem*

« L'analyse du discours en acte doit d'abord chercher les « esthésies », ces moments de fusion entre le sujet et le monde sensible ; à cet égard, l'esthésie procure un ancrage méthodologique à la démarche phénoménologique, puisqu'elles apparaissent et dans le texte comme un moment de rencontre avec les « choses mêmes », avec quelque chose qui semble émaner de l'être même, qui apparaît au sujet grâce à la saisie impressive. Dès lors, la portée de l'analyse est minimaliste, en ce sens que les esthésies n'adviennent pas dans les grands ensembles signifiants, et ne concernent pas directement les grandes articulations narratives du discours ; en revanche, le fragment, le détail un décalage minime l'incident figuratif le plus mince sont plus approprié à une analyse des esthésies. »⁹⁰

Ce que nous retenons de cette citation, c'est le surgissement des esthésies dans le discours comme problématique. C'est-à-dire qu'elles relèvent d'une incomplétude ou d'une imperfection de la signification des figures en discours. Sa perspective minimaliste signale l'imperfection de la présence du sujet. Le fait que le sujet organise son discours autour de ses sensibilités crée un décalage chez le lecteur entre *l'apparence* des choses, cette *apparence* que lui livre la perception conventionnelle et ordinaire d'une part et *l'apparaître* sensible des choses. Nous pourrions dire que la figuralité repose sur cette non-coïncidence entre *l'apparence* et *l'apparaître* et sur la tension qu'elle induit. L'imperfection engendre la figuralité, en ce sens que dès lors le lecteur va s'efforcer en partant de l'apparence, de retrouver ce qui lui a été révélé dans l'apparaître :

« Toute tentative de fusion perceptive entre le lecteur et le monde indique le chemin à accomplir par le discours. Immédiatement se substitue à lui le sentiment d'incomplétude, le sentiment que le monde naturel lui échappe et le laisse saisir un autre quotidien que celui du paraître. L'écart entre ce qui est normal et ce qui lui a représenté mesure l'incomplétude. En d'autres termes, l'élaboration par le discours d'un monde "nouveau" se présente dans cette perspective comme une approximations et le simulacre de la présence d'un sujet d'énonciation qui est à l'origine de cette transformation. »⁹¹

⁹⁰Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Op.Cit., p.157.

⁹¹*Idem* p.159

Tout compte fait, il nous semble que l'intégration des figures dans la conception de l'école de Paris est très évolutive. Nous avons ressenti, la volonté des sémioticiens à vouloir donner un double statut au discours. D'abord un statut figuratif, qui restitue la figure dans sa plénitude, en tant que signe c'est-à-dire avec une expression et un contenu. Ensuite un autre statut qui se présente comme un accessoire ou un artifice. Ce statut-là n'est pas "pleinement" figuratif, ce n'est pas un renvoi immédiat à la sémiotique naturelle. C'est ce statut du discours qui nous intéresse, celui qui ne renvoie pas aux représentations et perceptions communes. C'est-à-dire que le discours étant une articulation des figures, ces figures mises en scène représenteraient ou donneraient d'autres significations. C'est Jacques Geninasca qui postule clairement ce statut des figures. Nous allons avant d'aborder proprement dit la figuralité dans les textes de Louis Panier, examiner les conceptions de Jacques Geninasca, qui nous semblent à notre avis d'une grande importance, non seulement, l'auteur prend des distances sur la définition de la figure telle que l'envisage Greimas mais aussi parce que la réflexion engagée au CADIR s'appuie sur des conceptions de Geninasca. Voyons voir ses réflexions.

II.2. Le point de vue de Jacques Geninasca

La question de la figuralité en sémiotique, et plus précisément le statut figural des figures a été abordée par Geninasca. Dans son ouvrage, *La parole littéraire*, l'auteur invite à revisiter et à reformuler un certain nombre de concepts : « figure », « clôture du texte », « discours », « métaphore », « dialogisme », « autoréférentialité » et bien d'autres. Il en introduit des nouveaux : « variable discursive », « structure discursive », « syntagme sériel », « stratégie de cohérence », « saisies du sens »..., qui témoignent d'une approche inédite des problèmes du sens du discours. Ici nous allons prendre en compte sa conception de la notion de figure et de ses nouvelles orientations, plus particulièrement celles du statut figural des figures mises en discours.

Pour mieux mettre en lumière des idées de Géninasca, surtout son point de vue sur la dimension figurale des figures, nous allons dans un premier temps, présenter sa prise de distance vis-à-vis de la position de Greimas, ensuite, nous donnerons son point de vue sur le fonctionnement des figures, c'est-à-dire sa définition de la figure, enfin nous verrons ce qu'il entend par statut figural des figures.

II.2.1.1. Quelques distances vis-à-vis des idées de Greimas

Dans son article « Sur le statut des grandeurs figuratives et des variables »⁹², ayant le souci dans l'acte de lecture de construire la manifestation textuelle comme *ensembles signifiants*. Geninasca, en utilisant le terme de « figure » pour désigner une grandeur figurative aux côtés de « configurations » ou « d'isotopies figuratives », prend quelques distances avec les définitions proposées par Greimas et Courtes dans leur DRTL, ouvrage dans lequel Greimas réserve le terme de figure à la « figure nucléaire » excluant le classème et désigne la figure comme une organisation de sèmes figuratifs, relevant de catégories figuratives donc extéroceptives, et prenant en compte l'acteur et des figures. Géninasca prendra les distances sur le fait de considérer la figure d'emblée comme « simulacres du plan du contenu correspondant à la sémiotique du monde naturel »⁹³, aussi par le fait d'exclure le classème de la figure et le fait de différencier l'acteur à la figure.

Geninasca en s'intéressant au mode d'existence des figures dans le discours, il remarque que l'étude des figures que mène Greimas est exclusivement celle d'un lexicologue. Il s'oppose à la conception greimassienne qui accorde la priorité aux figures comme « simulacres inscrits dans le discours des unités-signes de la sémiotique du monde naturel »⁹⁴. Geninasca trouve des failles dans une telle considération de la figure, il fait remarquer que le rapport de la sémiotique de la langue naturelle avec celle du monde naturel n'est jamais de biunivocité. D'une part, même s'il est vrai que les figures en tant qu'objets cognitifs n'ont d'existence dans le discours qu'à travers les formants de la langue naturelle, le lexème « tête » par exemple, dans l'expression « tête d'épingle » ne renvoie pas à une partie du corps du monde naturel mais appartient au syntagme dans son ensemble, celui de porter le trait nominal et de dénoter une figure (partie d'une totalité non-animée), munie à l'intérieur du rôle thématique ; couturière et du rôle actanciel ; instrumental. Cet exemple montre que la figure mise en discours inclut en elle-même le classème non-animé. D'autre part, « *A toute figure ne correspond pas un formant défini de la langue naturelle* », car les discours sont en mesure de construire des figures inédites.

⁹²Jacques GENINSACA, « Sur le statut des grandeurs figuratives et des variables », *Parole Littéraire, Op, Cit.*, p.112

⁹³*Ibidem*

⁹⁴ *Idem*, p. 120

Le sémioticien, pose le problème des classèmes, il postule que les classèmes ne devraient pas être exclus de l'organisation des figures. Il va donc modifier la définition de classème que donne Greimas en 1966 dans la *Sémantique structurale*. En effet, dans la conception de Greimas, les contenus de la langue naturelle sont figuratifs s'ils ont un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle. Greimas réserve donc les contenus de la langue naturelle à "figuratives" s'ils ont un correspondant au niveau de l'expression. Quant à Geninasca, il appelle "figuratives" et "non-figuratives" respectivement les plans de l'expression et du contenu du monde naturel correspondant tous deux au seul plan du contenu de la sémiotique de la langue naturelle (expression et contenu).

Il compare "figuratives" à la « figure nucléaire » et "non-figurative" à la base classématique du sémème de la terminologie greimassienne. En effet, Geninasca n'identifie pas les catégories non-figuratives aux classèmes mais il réinterprète ceux-ci comme des classes d'investissements virtuels. Donc les catégories non figuratives comportent non seulement les classèmes (animé, non-animé, humain, non-humain) mais aussi les catégories thymiques et les modalités. Celles-ci caractérisées comme nécessaires expriment les relations dans lesquels un sujet sémiotique se trouve mis en rapport avec un objet ou un autre sujet sémiotique. Dans cette hypothèse, le classème ne se définit plus comme dans sa seule fonction contextuelle comme le fait Greimas, mais se rapproche aussi de la catégorie du thymique et des articulations modales régissant au niveau des structures sémiotiques de surface, les relations entre les sujets et les objets. Geninasca situe d'abord les acteurs, les figures, les isotopies figuratives sur le plan du contenu de la sémiotique des langues naturelles. Les formants linguistiques, eux sont situés (lexèmes, formations lexématiques, énoncés phrastiques...) sur le plan de l'expression de cette sémiotique.

Enfin, Geninasca revient sur les considérations de Greimas concernant les acteurs et les figures. En effet, Greimas dans son chapitre « acteurs, actants et figures »⁹⁵ introduit la figure grâce à l'acteur, pourtant dans l'évaluation de sa réflexion théorique, les figures s'inscrivent d'abord dans le prolongement de l'analyse lexicologique et l'acteur est associé au projet d'une grammaire narrative. L'acteur naît et meurt dans l'espace discursif reconnaissable dans les discours particuliers (comme des structures à investir susceptible des transformations) tandis que les figures semblent n'être convoquées ou reconnues qu'à la

⁹⁵ Algirdas Julien GREIMAS, *Du sens II*, Coll. « Essais sémiotique », Seuil, Paris, 2012, p.87

manière de lieux déjà investis ainsi que toutes les figures minimales (animées non animées sont autant d'acteurs virtuels.) l'acteur ne correspond pas toujours à un formant de la sémiotique naturelle. L'opposition des figures et des acteurs, selon Greimas, a pour effet de radicaliser que l'introduction du rôle thématique présente comme franchissable entre les figures établies par l'usage théoriquement codifiables et des figures en voie de construction que sont les personnages de roman. C'est en vue d'insérer la dimension discursive dans le parcours génératif que Greimas fait une double réduction. Il réduit la problématique de la figure et de l'acteur comme une structure topologique munie d'un rôle thématique et d'un rôle actanciel. C'est le problème de composantes de la structure topologique que soulève Geninasca, pour lui dans cette structure il manque une dimension propre au discours :

« Comment se fait –il que la structure topologique dont la fonction est d'assurer la médiation entre les deux niveaux complémentaires du parcours génératif ne trouve sa place dans ce qui devrait être le modèle de génération des discours ? La formule de la structure actorielle $A(X; Y)$ est évidemment commune aux acteurs figuratifs et aux acteurs non figuratifs. Il s'ensuit que la structure topologique présupposée par les investissements quelles qu'ils soient est antérieure à la distinction 'figuratif, non-figuratif' et qu'elle sert à poser une grandeur du monde naturel que son investissement modal soit ou non suspendu comme elle permet d'assurer l'identité de variable d'un acteur non-figuratif. »⁹⁶

C'est à partir de ce rapprochement de la figure à l'acteur que Geninasca tire la conclusion selon laquelle, la figure fonctionnerait également comme un acteur dans un discours.

Après ces remarques sur des idées de Greimas, nous aurions compris que Geninasca loin de prendre la figure comme une unité du plan de contenu ayant une correspondance dans le monde naturel, est plutôt à la recherche d'un mode d'existence des figures dans le discours, il va modifier le statut figuratif de Greimas, et identifie la figure dans sa relation avec deux sémiotiques, la sémiotique de la langue naturelle et la sémiotique du monde naturelle puis dégage trois déterminations dans la figure ; les investissements figuratifs (figure

⁹⁶Jacques GENINSACA, « Sur le statut des grandeurs figuratives et des variables », *Parole Littéraire*, Op. Cit., p.124

nucléaire), classématiques (qui servent à exprimer les relations) et les prédicats, chacun correspondrait respectivement aux catégories des plans de l'expression) et du contenu de la sémiotique naturelle. Des figures sont donc des unités de discours.

II.2.1.2. La figure : Une appartenance propre au discours

Pour mieux montrer cette vocation des figures au discours, Geninasca revient sur les analyses de Greimas et de Pottier sur les lexèmes « tête » et « sièges ». Les études de la sémiotique lexicale que Greimas a introduit ont pour but d'ouvrir l'étude sémémique, le lexème « tête » chez lui, et les lexèmes de la classe des sièges chez Pottier que chacun a élaboré de son côté dans les années 1960. Le rappel de ces études permet à Geninasca de justifier son postulat pour désigner le terme de figure comme une grandeur figurative du côté d'une isotopie figurative. Exposant et justifiant ces deux études, Geninasca distingue et combine les deux analyses en utilisant le nom de figure et non plus de lexème « elles expriment deux aspects différents intentionnel et extensionnel d'un objet ». Il attribue à l'aspect intentionnel, les investissements catégoriels (ordre de la signification ; investissements figuratifs et classématiques) et à l'aspect extensionnel, les prédicats (ordre de la valeur qui articulent les réseaux syntagmatiques).

En effet, selon le sémioticien, la corrélation entre la configuration des "sièges " et celle du corps humain, (auquel le savoir encyclopédique attribue une valeur) permet à chaque type de siège un minimum de sémique permanent (noyau sémique). Par exemple la corrélation entre l'appui-tête du fauteuil et la tête du corps permet de reconnaître un investissement commun : (*extrémité supérativité*). Cette reconnaissance permet à ces deux figures d'entretenir dans le texte littéraire des rapports métaphoriques avec la cime d'un arbre, le toit d'une maison etc... C'est grâce à cette configuration que chaque type de siège peut associer au parcours figuratifs spécifique (manger travailler) interprétables en terme des programmes narratifs qui installent les acteurs munis de dispositifs modaux.

« on attribuera donc aux figures, une double vocation discursive compte tenu des deux espaces de rapport qu'elles peuvent contracter : en fonction a) des relations de dépendance unilatérales susceptibles de leur assigner une place à l'intérieur d'organisations réticulaires, configuration, parcours figuratifs,

scénarios ou frames, taxinomies, constitutives des isotopies qu'enregistre le savoir associatif et b) des relations de solidarité qui lient les positions ou les rôles actanciels à l'intérieur des structures signifiantes (schéma catégoriels ou schéma d'action) dont l'actualisation en discours appartient précisément aux grandeurs figuratives »⁹⁷.

La figure en tant que signe de la sémiotique naturelle résulte de la *sémiosis* de deux organisations sémiques autonomes : elle se trouve ailleurs munie de prédicats précisant le mode de son insertion dans un réseau de relations syntagmatiques qui articulent un ensemble de figures. Ce qu'on appelle la vocation discursive des figures tient aux relations que celles-ci sont appelés à contracter avec d'autres figures tantôt de manière directe tantôt de manière indirecte et immédiate du fait des prédicats du savoir naturel qui en déterminent la valeur ou de façon oblique, de par le statut structural des sèmes dont elles sont investies et qui constituent la signification »⁹⁸. Ces deux statuts passent nécessairement par une actualisation.

L'actualisation des figures est au centre de la problématique de la figuralité chez Geninasca. En effet, le sémioticien lie le figural en premier lieu à la « mémoire du récit ». L'identité d'une grandeur figurale est indépendante de ses mutations de ses métamorphoses, mais elle est liée à l'acte d'énonciation, autrement dit c'est le sujet d'énonciation qui donne une signification à la figure dans le discours :

« Au moment de l'inscription à l'intérieur d'un discours-occurrence, d'une figure du dictionnaire figuratif, tout se passe comme si préalablement à toute actualisation de l'une ou de l'autre de ses virtualités relationnelles, l'instance d'énonciation commençait par restituer au formant son statut premier de structure topologique, de l'instaurer comme totalité discrète, intégrale (lieu vide), dont l'identité est indépendante des virtualités relationnelles (afférence et valences) qui en ont déterminé la convocation et sans préjugés des transformations susceptibles de l'affecter dans le discours particulier ou se définit son devenir sémantique »⁹⁹.

⁹⁷ Jacques GENINASCA, « Sur le statut des grandeurs figuratives et des variables », *Parole Littéraire, Op.Cit.*, p.123.

⁹⁸*Ibidem*

⁹⁹*Idem* p. 128.

Le sémioticien postule une indépendance de la signification des figures, elles peuvent recevoir des investissements figuratifs, c'est-à-dire des figures stabilisées, ou formants naturels, sur les classes de catégories ou de prédicats qui en assurent la valeur au sens saussurien du terme, et des investissements non-figuratifs qui sont au service de l'invention humaine, qui se trouvent à l'intérieur du jeu de la production et de la communication de la signification. Géninasca considère des figures comme des « acteurs virtuels », ce sont des éléments qui peuvent varier au cours du récit, d'où le concept de *variable* qu'il attribue à toute grandeur figurative mise en discours et le désigne comme « une permanence », les changements qui affectent une figure « tout au long du discours narratif ». « Les variables sont des grandeurs discursives en ce sens qu'elles n'ont d'existence que par et à travers la parole qui les pose. Leur mise en place permet de rendre compte, en particulier ce qu'on appelle parfois « la mémoire du récit ». Ces grandeurs sont susceptibles d'être actualisé par un lecteur.

Pour illustrer la dimension figurale de la figure, Geninasca prend en exemple le roman de Guy de Maupassant, *Une vie*. Il fait voir comment le personnage de Jeanne à travers un acte mnésique donne une signification à un morceau de bois. Malgré la métamorphose du bois, « un morceau de bois pourri » Jeanne se rappellera que le morceau de bois en question est extrait du banc sur lequel elle s'était assise.

Selon Geninasca, les grandeurs figuratives (que sont les acteurs et les figures) n'ont d'existence que par et à travers la parole qui les pose et qui décide des organisations isotopes dans le discours. La troisième détermination en discours (prédicats) se trouvent ici dans l'actualisation discursive (assertive ou dénégative d'un formant). Elle ne dépend pas de l'actualisation référentielle (consistant à insérer l'existence d'une figure dans un espace-temps donné) dont on peut produire un énoncé sans se soucier du savoir associé grâce à l'acte d'énonciation, par exemple on peut produire un énoncé en parlant d'un couteau sans manche auquel il manque la lame. Par-là Geninasca illustre la combinaison de deux logiques contradictoires ; assertion et dénégation. Cet exemple montre qu'une fois les figures inscrites dans un discours, leur réalité est indépendante de leur existence référentielle dont on peut définir la figure selon un double statut ; son identité comparable à celle des lexèmes du trésor lexical (qui a deux investissements lexématiques), mais aussi comparable à celle de l'acteur instauré par le récit (les prédicats). Par conséquent, « au moment de l'inscription dans le discours, l'instance d'énonciation commence par restituer au formant son statut premier de

structure topologique (débrayage premier) dont l'identité est indépendante de virtualités relationnelles (afférences ou valences). » Restituer à leur existence de variables les formants convoqués dans le discours sont des lieux en formation, en devenir. Il va de même des variables actérielles :

« une fois installées dans le discours (munie d'une identité figurale, identité première), une grandeur figurative peut se voir attribuer une identité seconde soit à partir de prédicats configuratifs dont on admettra qu'ils sont nécessaires et suffisants à la reconnaissance de la grandeur posée, soit encore par rapport à un tel dispositif modale, c'est ainsi que l'identité sémiotique semble devoir être définie comme une structure inscrivant en un lieu figural déterminé, les rôles actanciels qui font d'un acteur donné un sujet du croire qualifié pour le contrat »¹⁰⁰.

Ainsi Geninasca ajoute la dimension figurale dans la définition d'acteur de Greimas une structure topologique (le rôle actanciel plus le rôle thématique et le sujet d'énonciation), le lecteur, il oriente la sémiotique de Greimas vers une sémiotique interprétative ou le sujet-lecteur sémiotique à sa place. Ainsi avec Geninasca, la figure en discours (grandeur figurative) devient un chantier entre le sujet énonciateur et le sujet énonciataire, ce dernier est également le sujet du croire dans la mesure où il est amené à assumer les propositions sémantiques du discours. Donc avec la dimension figurale de Geninasca la figure est débrayée du monde référentiel, du sujet lecteur. Débrayée de son mode référentiel, le sujet est invité à considérer une nouvelle figure que le texte est entrain de faire naître. Le figural occupe deux fonctions, d'abord sa mise en discours est le travail du sujet énonciateur, et son sens se trouve du côté du lecteur. C'est ce dernier qui donne sa signification.

Ce postulat sur le statut figural conduira Geninasca à établir un certain nombre de distinctions qui permettent de lire une double orientation des figures dans le discours. D'abord la distinction entre *objet textuel et texte*, entre *signe-renvoi et ensembles signifiants*, entre *l'énoncé discursif et discours*. Etant donné que le discours est une articulation des figures Geninasca en postulant l'existence d'une transformation de l'objet textuel et du texte en

¹⁰⁰Jacques GENINSACA, « Sur le statut des grandeurs figuratives et des variables », *Parole Littéraire, Op, Cit*, p. 132.

discours postule aussi l'existence d'une transformation des figures dans le discours. Il met donc en exergue deux types de niveaux de lecture dans un discours.

Grosso modo, il faut retenir que c'est précisément Jacques Geninasca qui pose d'une manière claire la problématique de la figuralité dans les discours. Sa distinction entre deux modes de saisie de discours sous-tend une double lecture du discours. Cette conception du discours propre à cet auteur, présuppose, tout d'abord, que l'opposition entre les plans de l'expression et du contenu est « dépassée ». Par conséquent, la figure ne doit plus être considérée comme signifiant d'un contenu signifié. De fait, selon Geninasca, « la figure en discours n'est pas le résultat d'une *sémiosis* » entendue comme mise en relation de présupposition réciproque d'une forme du contenu et d'une forme de l'expression. Geninsaca postule une *sémiosis* en acte. Autrement dit, la signification d'un texte passe par une construction à travers la lecture des parcours figuratifs, le discours n'a d'existence et de réalité que pour une instance énonciative. Cette ouverture de la conception de la figure sera développée par les sémioticiens du CADIR.

II.3. Les conceptions du CADIR

Nous proposons à présent de voir les théories des grandeurs figuratives en sémiotique de l'équipe du CADIR de Lyon sur la question de la figuralité.

Le CADIR est une abréviation qui désigne le Centre pour l'Analyse du Discours Religieux. C'est un laboratoire, de la faculté de théologie de l'Université Catholique de Lyon. Leur sémiotique a traversé quelques étapes étroitement liées. Elle s'est d'abord comprise comme une sémiotique narrative, développée au contact des textes bibliques pour tester les modèles formalisés par le fondateur de la sémiotique, A-J Greimas. Mais très rapidement la rencontre avec la Bible en a fait évoluer la théorie et la pratique en direction d'une sémiotique figurative élaborée par les chercheurs du Centre entre les années 1980 et 1990. Ne pouvant citer tous ceux qui ont accompagné la recherche du Centre, nous nous bornerons ici à indiquer le noyau dur lyonnais, Jean Délorme, Jean Calloud, Jean Claude Giroud, François Martin, Anne Penicaud et bien sur Louis Panier.

Nous parlons d'une approche du CADIR non pas parce que le Centre aurait sa manière à lui d'analyser des textes, et qui serait différente de la sémiotique de Greimas ou de

l'école de Paris, mais parce que leurs recherches tournent autour de la notion de figure, plus précisément du statut figural des figures, leurs réflexions constitueront notre méthode d'analyse.

Trois moments constitueront ce point. Dans un premier temps, nous évoquerons la petite histoire du CADIR, cela nous permettra de comprendre leur fonctionnement et leur méthode d'analyse. Le deuxième moment fera l'objet d'une mise en exergue des différentes acceptions de la notion de figure au sein du CADIR. Le dernier moment fera l'objet d'une étude des théories de deux auteurs que nous avons choisis, Louis Panier et François Martin. Nous verrons tour à tour leurs conceptions sur la notion de figuralité, voir en quoi leurs théories seront un apport pour notre analyse, ou comment pourrions-nous appliquer leurs théories à un corpus tel que celui de la presse écrite. Commençons par la petite histoire du CADIR.

II.3.1.1. Éléments pour une biographie du CADIR

Dans un recueil d'articles réalisé par Anne Henault¹⁰¹, présentant les diverses sémiotiques du monde actuel, un article de Louis Panier, « la sémiotique et les études bibliques », présente la démarche sémiotique et son développement théoriques dans les textes bibliques. Cet article de Louis Panier nous apprend que la naissance du groupe lyonnais est jalonnée par deux dates : l'année 1968, la première rencontre à Versailles entre biblistes francophones avec Algirdas Julien Greimas, et l'année 1969, date du congrès de l'association française par l'étude biblique (A.C.F.B), dans lequel participait Roland Barthes. Après ces deux rencontres, les biblistes lyonnais sensibilisés par les recherches nouvelles, se forment en équipe de recherche au sein de la Faculté de la Théologie de Lyon en 1971 sous la responsabilité de Jean Delorme et Jean Calloud. Ce groupe de recherche a reçu officiellement le nom de CADIR en automne 1975, en tant qu'un laboratoire de recherche. La même année paraîtra le premier numéro de la revue *Sémiotique et Bible*. En effet, c'est la découverte des nouvelles approches littéraires dans ces années qui a poussé les biblistes à tracer leur propre chemin dans l'analyse des textes bibliques.

¹⁰¹Louis PANIER, « La sémiotique et les études bibliques », Anne HENAULT, *Question de sémiotique*, PUF, Paris, 2002, P 361-378

Le groupe lyonnais développera donc la question de la figure à partir d'une confrontation entre la théorie de Greimas et la pratique d'analyse du texte biblique. Selon Panier, dès le début de l'élaboration de l'analyse textuelle évangélique, une simple application du modèle greimassien a posé un problème à cause de la particularité du texte biblique. Il montre que c'est en faisant une analyse concrète que les études bibliques du CADIR ont ouvert un chemin vers la théorie de l'énonciation. C'est ce que réitère Anne Penicaud dans un numéro d'hommage à Louis Panier.

« L'analyse figurative a été développée au CADIR au fil des années dans une prise de distance progressive avec la sémiotique narrative de Greimas : c'est au point que la sémiotique du CADIR en est venue à se définir elle-même comme une sémiotique figurative. »¹⁰²

Louis Panier met en exergue deux points essentiels dans l'élaboration du texte évangélique qui s'écarte des modèles généraux de la grammaire narrative. La déconstruction de la sémantique narrative par la problématique de l'objet et de déconstruction de la syntaxe narrative à cause de la problématique de la véridiction (qui invite la participation de l'énonciataire-lecteur), cela a conduit à revoir le statut figural des figures. En effet, l'observation de macro-et micro-récits a permis d'élaborer la question de l'énonciation.

D'abord dans le modèle narratif, le sujet est défini par sa relation avec l'objet de valeur qu'il désire. Louis Panier parle de sémiotique objectale. La bible résiste au modèle général /manque/ liquidation du manque/ presque dans les analyses concrètes, on peut observer bien les cas où « l'attribution de l'objet préalablement visé n'est pas considéré comme la satisfaction du désir mais comme la satisfaction de l'établissement de la relation intersubjectives »¹⁰³. Le pivot du récit est déplacé. Ce n'est plus la phase de la performance qui occupe le centre de l'analyse, mais il s'agit de l'instauration du sujet compétent.

(Performance —————> compétence) tantôt indépendamment de son objet de valeur, tantôt avec un objet qui a perdu son statut de valeur. Par-là, l'étude du corpus biblique ouvre à

¹⁰² Anne PENICAUD, « Le modèle du relief, un appui pour l'analyse figurative », *Sémiotique et Bible, in Hommage à Louis PANIER, fécondités d'une recherche*, n° 154, 2014, p. 26

une sémiotique du sujet. De cette modification du sujet résulte une transformation du statut des objets-valeurs. Cette nouvelle relation sujet-objet se développe d'une part avec des objets énonciatifs (l'objet reçoit ses valeurs dans l'échange de la parole) et, d'autre part avec les signes-objets¹⁰⁴ de François Martin.

Ensuite, la problématique de la véridiction, qui concerne le problème de la corrélation constante entre les plans pragmatiques et cognitifs « les transformations pratiques posent le problème de la reconnaissance de la véridiction et les conditions de l'interprétation ». Cette fois le pivot du récit se déplace vers la sanction.

(Performance → sanction). Ce n'est plus la performance (acquisition d'un objet), mais la (sanction / reconnaissance d'un sujet), puisque les évangiles posent constamment la question de la reconnaissance de Jésus. Le déplacement permet d'affiner les modèles de la véridiction. Le croire biblique n'est pas la réponse à un faire croire (faire persuasif). Mais le statut de la véridiction et le problème de l'interprétation couvre la totalité d'un ensemble narratif. Ici on rejoint la problématique de pluri-isotopies, qui ouvre le chemin vers une sémiotique interprétative engageant le travail de l'énonciataire-lecteur.

Une troisième remarque est sur le statut de la figure. Dans le livre *Méthodologique, Analyse sémiotique des textes*, publié sous le nom du *Groupe d'Entrevernes* en 1979, fidèle au modèle de Greimas, le CADIR développe d'avantage la sémiotique figurative. Il adopte les notions de figure et d'isotopies élaborées par Greimas en 1966, à l'analyse concrète des textes. Dans ce livre, le groupe précise aussi les notions de configuration et de parcours figuratif. Plus tard, le CADIR retrouve dans la conception de figural ce qu'il avait cherché tout au long de son cheminement figuratif dans les textes bibliques. Une fois que les grandeurs figuratives entrent dans le discours « elles ne peuvent être directement décodées ou référentialisées, mais elles ont à être interprétées dans la perspective de l'acte énonciatif qui les met en parcours »¹⁰⁵. En effet, la dimension figurale a permis d'introduire dans la sémiotique narrative l'acte énonciatif du sujet énonciateur et du sujet énonciataire que le

¹⁰⁴ François Martin, *Pour une théologie de la Lettre, l'inspiration des écritures*. Editions du Cerf, Paris 1996, pp. 182-183

¹⁰⁵ Soon-Ja Park, *La transformation énonciative de l'objet de valeur et l'objet énonciatif. Approches sémiotiques de quelques récits évangéliques*, thèse de doctorat, université Lumière de Lyon, 1997, p. 227, Voir Groupe d'Entrevernes, *Signes et Paraboles, Seuil, Paris*.

CADIR a cherché dès le début de son travail. Parce qu'au fond l'analyse biblique repose sur la sémiotique de l'interprétation. Pour le CADIR des figures du discours sont à interpréter.

En effet, dans la perspective habituelle du parcours génératif, les grandeurs figuratives sont convoqués pour prendre en charge les valeurs thématiques préalablement articulées et catégorisées par les structures établies au niveau sémio-narratif. La figurativisation peut certes, conduire à une certaine iconicité du discours, elle reste cependant ancrée dans et par les structures sémio-narratives. Le plan figuratif dont Greimas pourtant soulignait l'autonomie lorsqu'il mettait en place la composante discursive perd de sa consistance. Et la démarche d'analyse tend à négliger la spécificité de l'organisation figurative : on renvoie les parcours figuratifs à des stéréotypes de représentation, ou bien on les résume et on les unifie dans les rôles thématiques, conçu d'ailleurs pour articuler sans trop de failles la composante discursive à la composante narrative et aux structures actanciennes. Tout se passe alors comme si le figuratif (les grandeurs figuratives déployées en parcours) était là pour concrétiser (figurativiser, voir représenter) les positions actanciennes et les valeurs du niveau sémio-narratif. L'analyse de la composante discursive tend alors à reconstituer entre les niveaux du contenu, la forme du signe : les figures sont les signifiants d'un signifié plus profond, et l'analyse du plan figuratif devient un décodage des grandeurs figuratives visant à désigner et à construire l'univers des valeurs qu'elles représentent.

Or le CADIR, postule que les textes bibliques ne fonctionneraient pas de cette manière, leur analyse révèle une autonomie du plan figuratif et sa résistance à un décodage simple. Les textes bibliques renverraient au principe hjelmslevien de la séparation du plan de la manifestation et de l'immanence. La manifestation textuelle développe un univers des signes liant signifiant et signifié, mais l'analyse de la signification sépare expression et contenu comme deux plans distincts dont la structure propre est à construire. L'analyse de la signification commence par un déliement du signe.

Si le niveau discursif est un niveau autonome d'organisation du contenu, c'est que, dans un texte, le discours dans sa globalité, prend en charge le tout de signification que constitue le micro-univers sémantique. Le discours, pour reprendre une expression de Geninasca, constitue une « totalité signifiante » qui n'est pas la somme de signes successifs qui s'y trouveraient convoqués. Il faut résister à lier figures et valeurs dans la structure du signe et bien au contraire, supposer que des éléments figuratifs qui constituent le plan

discursif ne sont pas des signes , mais qu'ils sont plutôt des *non-signes*, des figures au sens que Hjelmslev donne à ce terme.

La mise en discours serait donc une opération d'articulation, ou d'agencement, de non-signes ; et cette opération sera caractéristique d'un acte énonciatif de manifestation d'un univers sémantique. Les figures du monde installées par le discours au niveau du contenu ne le sont pas pour être aussitôt sémantisées par les valeurs du niveau sémio-narratif, elles sont là comme des non-signes dessinant la perspective d'un acte énonciatif, et c'est comme telles qu'il s'agit de les interpréter.

Ce qu'il faut comprendre *grosso modo*, c'est que le CADIR veut intégrer l'acte d'énonciation dans le parcours narratif. Pour mieux saisir la subtilité de leurs théories, il serait intéressant de voir les définitions qu'il donne à la notion de figure.

II.3.1.2. Différentes acceptions de la notion de figure

La notion de figure au sein du CADIR se prête à plusieurs définitions. Dans un recueil d'hommage à Jean Delorme, *Le temps de la lecture, exégèse biblique et sémiotique* dirigé par Louis Panier, un article de Jean Calloud « le texte à lire » élucide ou donne un éclairage de la notion même de « figure », du lien qu'elle entretient avec le phénomène de la signification d'une part, l'acte de la lecture ou de la réception de texte d'autre part. Il formule la définition de la figure autour de quatre axes : Nous soulignons

« Soit quatre points que nous pensons pouvoir formuler brièvement ainsi :

1. La figure est un voile. Elle cache, et l'ombre du voile est sans retour. Mais ce faisant, elle signale, elle annonce.
2. La figure annonce d'abord d'autres figures, une série ou une chaîne figurative.
3. La figure est comme un objet, disposé là pour un éventuel sujet, dans l'axe énonciatif, non dans le champ narratif.
4. La figure rompt avec le sens conceptuel ou avec le visible, le figuratif devient figural, la figure en appelle au sujet »¹⁰⁶.

¹⁰⁶Jean CALLOUD « Le texte à lire », *Le temps de la lecture, exégèse biblique et sémiotique*, Cerf, Paris 1993, p.31.

Ces quatre définitions de la figure constituent les différents axes d'analyse du discours au CADIR. La définition qui sera la nôtre est la quatrième. Figure qui rompt avec le figuratif et emprunte la voie du figurale. Il faut tout de même souligner que les trois premières définitions rejoignent la quatrième d'une manière ou d'une autre.

Nous avons pour notre part, par rapport à notre compréhension de ces définitions prendre deux libertés. La première liberté nous oriente vers le point de l'autonomie de la figure, en effet, de la première à la quatrième définition, nous relevons une présence *absente* de la figure, c'est-à-dire que la figure est posée en filigrane dans chaque définition. Elle n'a pas toute sa signification, elle est posée en rapport à une autre figure. La première définition pose la figure comme voile, elle est définie dans le cadre des figures bibliques. La figure est considérée comme un premier indicateur textuel d'une réalité à venir, qui ne permet pas d'en reconnaître les traits par anticipation mais qui définit le cadre et le lieu de cette advenue. Cette définition pose la figure comme incomplète, elle apparaît juste comme annonce. La deuxième aussi est autonome, elle apparaît plutôt comme sujet de l'annonce, « la figure annonce d'abord d'autres figures », c'est-à-dire qu'elle est autonome, elle est là d'abord dans un texte pour annoncer d'autres figures, sa signification se lit à partir d'un parcours figuratif. La première définition inscrit la figure dans une relation extratextuelle (De l'ancien au nouveau testament) alors que la deuxième inscrit son autonomie dans le texte même (une chaîne figurative). La troisième définition la pose comme objet, qui ne s'inscrit pas dans le texte narratif mais plutôt dans l'énonciation.

La deuxième liberté concerne notre interprétation par rapport à cette autonomie de la figure. En effet, elle n'est pas soumise au discours qui se présente instantanément, elle est perçue comme un indicateur d'un dépassement du récit, comme l'amorce d'une dérivation signifiante et l'ébauche d'une autre aventure dans le champ de la connaissance. Cette définition de la figure pour un discours, implique sur le plan de la figurativité, une non « transparence figurative », coupé du signifié disponible qui lui assurait son lien avec des contenus pré-organisés dans le texte (sémio-narratif), la figure est plus à voir avec l'énigme qu'avec le signe. Si elle a valeur signifiante c'est de signifiant sans signifié, en attente, entièrement en suspens. En quelque sorte plus *insignifiante* que *signifiante*. Dans une certaine mesure, sa définition se résume dans la dernière acception puisqu'elle est posée pour être interprétée et surtout sa forme figurative est posée comme une forme figurale.

Retenons que lorsqu'il est question de figure au CADIR, il est fait mention d'abord d'un écart par rapport à l'organisation sémiologique du signe. Cet écart est un effet du discours en acte il s'expérimente en quelque sorte si l'on veut suivre le parcours de la lecture. Examinons les propositions de Louis Panier et de François Martin.

II.3.1.3. La position de Louis Panier

A la suite de Geninasca, Louis Panier va développer dans ses travaux un certain nombre d'idées portant sur la définition de la figure et les problèmes que pose une grandeur figurative. Pour Louis Panier, la figure est avant tout, « une unité de discours ; acteurs, lieux, épisodes, en attente de réalisation ou d'accomplissement ». Par « 'en attente de réalisation' », il faut entendre la figure comme inachevée, s'inscrivant dans un cheminement. C'est une définition qui s'origine dans une analyse sémiotique de la bible, dans laquelle, la figure est « prise dans *le devenir* de ses reprises et déformations dans un parcours intra-textuel qui joint de multiples lieux du corpus (de l'ancien testament au nouveau testament). »¹⁰⁷.

A partir de cette définition, la figure requiert une réceptivité comme une dissociation sémiotique du signe, entre le signifiant et le signifié. La figure est dans le discours non pas « les simulacres langagiers », d'une réalité qu'elle manifeste ni « l'expression d'un contenu conceptuel abstrait (sens figuré), mais cela donc le parcours intra-textuel, dans le discours, relève la place du corps parlant de l'énonciation »¹⁰⁸. C'est à travers cette réceptivité que la figure se manifeste sous la forme figurale :

« Du fait de leur mise en discours, les grandeurs figuratives connaissent un suspens de la signification qui les rend disponibles pour être mises au service des formes sémantiques discursives spécifiques. Nous parlerons d'un statut figural des figures mises en discours [...] Si le plan figuratif du discours n'est plus au seul service de la représentation, il faut s'interroger sur la fonction, ou le statut que le discours établit pour les grandeurs figuratives : On propose de parler alors du statut figural des grandeurs figuratives. Figuratif et figural, cette corrélation pourrait correspondre, pour la mise en discours à ce

¹⁰⁷Louis PANIER, « Figurativité-Discours-Enonciation », *Sémiotique et Bible, Approches de l'énonciation* n° 131, 2008, p.30.

¹⁰⁸ *Idem*, pp-30-31

que Merleau-Ponty, repris par G. Didi-Huberman, a proposé pour définir l'effet de l'œuvre pictural, lorsqu'il parle du surgissement du visuel dans le visible ». ¹⁰⁹

La figure pose le problème entre la sémiotique du monde naturel et la sémiotique de la langue naturelle et entre le sujet et son discours. La dimension figurale de la figure est définie par Louis Panier comme une absence du monde naturel dans le discours et comme une présence du narrateur dans l'énonciation. La question de la figuralité devient ainsi fondamentale en tant qu'étude des formes ou schémas, des parcours figuratifs mis en discours mais aussi des opérations énonciatives.

Dans un ouvrage collectif, *La polysémie ou l'empire des sens*, Louis Panier présente un article intitulé « Polysémie des figures et statut figural des grandeurs figuratives », il articule son propos autour de la notion de Polysémie en tant que caractéristique de la figure. Partant de l'analyse d'un court récit sur *la parabole des mines*, extrait de l'Évangile de Luc 19, l'article propose une réflexion sur le statut discursif des grandeurs figuratives et sur la manière particulière dont une sémiotique du discours peut aborder la question de la polysémie de ces unités de contenu. Le récit met en exergue le parcours figuratif sur lequel se trouve prise la figure de la mine et des formes que prend ce parcours. Le Lyonnais montre comment la polysémie de la figure est un effet de la mise en discours. C'est dans le discours que les figures prennent sens, il parle de l'opération de *sémantisation*¹¹⁰.

La mise en discours fait que les figures signifient, non pas en tant qu'on pourrait leur attribuer un signifié qui les rend décodables, ou un contenu thématique, mais en tant que l'enchaînement des figures en parcours, la chaîne figurale oriente, l'opération énonciative de la lecture. Dans ce récit, la figure de la mine se trouve convoquée pour quatre opérations différentes qui organisent son parcours discursif.

Nous rappelons brièvement que le récit de Luc raconte en gros la distribution de la mine d'un Roi à ses serviteurs. Il fait un voyage et à son retour il demandera à savoir

¹⁰⁹Louis PANIER, « La polysémie des figures et le statut figural des grandeurs figuratives », in *Polysémie ou l'empire du sens. Lexique discours et représentations, Op., Cit, p 99*

¹¹⁰Louis PANIER, « La polysémie des figures et le statut figural des grandeurs figuratives », in *Polysémie ou l'empire du sens. Lexique discours et représentations*, coll. « Linguistique et sémiologie », Presses universitaires de Lyon, 2003, p.96

comment chaque serviteur a utilisé sa mine. Les deux premiers serviteurs vont multiplier leurs mines et le dernier la gardera sans en faire usage.

La première opération met donc en exergue, la mine initiale, donnée à chacun des serviteurs, cette mine a le statut d'objet. Cette figure peut donner lieu à une interprétation référentielle, car « la mine », désignant, le discours déploie une isotopie financière. La mine est une mise de fond dont on peut attendre un produit. Cette opération est en quelque sorte celle qui renvoie à *l'illusion référentielle*, figure comme signe.

Dans la phase médiane du récit, la mine est prise dans une opération métonymique, « les mines se succèdent et se multiplient (tantôt 10, tantôt 5) »¹¹¹. Les mines n'ont de valeurs quantitatives qu'à être multipliées.

Dans la troisième opération, la mine est reprise dans un dispositif *métaphorique*, « opération interprétative qui installe la mine dans un dispositif de signe (Sa/Sé) »¹¹², par une correspondance entre l'isotopie financière (somme d'argent produite) et l'isotopie politique (pouvoir sur les villes). Cette opération est le fait d'un tiers actant qui interprète, en interrompant le parcours métonymique des mines et en les référant à la fidélité des serviteurs. La mine en discours établit ainsi une conformité d'isotopie entre le pouvoir sur la ville et la fonction royale, et interprète de cette manière la relation intersubjective entre le roi et les serviteurs. Roi et serviteurs se rejoignent sur une isotopie thématique dont ils sont des représentants figuratifs.

La dernière opération se trouve en fin du parcours des mines, la mine initiale trouve à être signalée et rappelée dans le déséquilibre (-1 vs +1). Non prise en considération au départ par les bons serviteurs (« petite chose » vs « conservée dans un linge pour être rendue », cette mine vient comme en surplus, elle n'entre pas dans la compatibilité des mines, elle n'entre pas dans la construction d'un signe (comme les 10 ou 5 autres). Elle assure par son rappel, par sa présence surnuméraire pour l'un et son retrait pour l'autre, la fonction de *marque* pour l'identification des sujets. Loin d'être un titre thématizable (comme des mines

¹¹¹ Louis PANIER, « La polysémie des figures et le statut figural des grandeurs figuratives », in *Polysémie ou l'empire du sens. Lexique discours et représentations, Op., Cit, p 99*

¹¹² *Ibidem*

associées à des villes elle a le statut de *in-signe* », de *non-signe* désignant la singularité d'un sujet dans le parcours figuratif qui le présente.

A travers ces quatre opérations de la figure, Louis Panier fait voir que la mise en discours des grandeurs figuratives est le champ où s'élabore et se développe la polysémie des figures ou une « prolifération discursive de la signification ». Le récit de Luc montre en quelque sorte la grande disponibilité sémantique des grandeurs figuratives. D'abord la figure de la mine est convoquée comme *un signe*, la mine fait référence à *l'illusion référentielle*, les trois dernières autres opérations ont plutôt le statut figural, avec leur capacité à être prise en charge par le sujet-lecteur dans le cadre d'une interprétation (métaphore) et la dernière qui est *la marque* d'un sujet d'énonciation. Selon Panier, une telle « disponibilité des figures suppose un suspens de la signification qui est l'effet de l'acte énonciatif, de convocation et de mise en discours »¹¹³. C'est ce suspens qui confère aux figures un statut figural et inaugure le régime de la signifiante, où il n'est plus question de faire se correspondre grandeur figurative et valeur thématique dans la formalité du signe, mais où l'enchaînement des figures, dans la forme des parcours figuratifs qui les disposent, attestent de l'acte énonciatif par les effets de renvoi et de rappel des figures où cet acte s'accomplit.

Pour Panier lorsque les figures sont mises en discours, elles ont d'autres fonctions, c'est-à-dire qu'elles ne désignent plus forcément les objets du monde naturel, ou ne correspondent plus à leurs « signifiés », dans le discours, elles acquièrent d'autres significations que celles de leurs représentations, la figuralité serait cette capacité des figures à prendre d'autres formes c'est-à-dire une convocation des grandeurs figuratives à partir des configurations qui doivent être actualisées dans l'énoncé. Selon Panier :

« Lorsqu'elle convoque des grandeurs figuratives à partir des configurations pour les actualiser dans un énoncé, l'instance d'énonciation réalise une opération dans laquelle les grandeurs figuratives se trouvent disjointes des contenus sémantiques qui étaient les leurs dans les configurations discursives, pour devenir des figures disponibles pour entrer dans l'articulation du sens du discours-énoncé. Convenons d'appeler opération figurale, cette opération correspondant à l'acte d'énonciation. Cette

¹¹³ Louis PANIER, « La polysémie des figures et le statut figural des grandeurs figuratives », in *Polysémie ou l'empire du sens. Lexique discours et représentations, Op., Cit, p 99*

opération correspond à un suspens des figures, à une dissociation de la relation de signe entre le plan figuratif et son contenu thématique initial. L'opération énonciative (tant pour l'énonciateur que pour l'énonciataire) modifie donc le statut des grandeurs figuratives : convenons de distinguer un statut figuratif et un statut figural des grandeurs figuratives »¹¹⁴.

C'est ainsi que Louis Panier reconnaît une double orientation ou un double statut des figures : un statut figuratif et un statut figural.

Dans son article « Figurativité, mise en discours, corps du sujet »¹¹⁵, Louis Panier postule l'existence d'une double orientation des grandeurs figuratives, du côté de la *représentation* d'une part, figurativité iconique et impression référentiel, du côté du *signifiant* d'autre part (inscription dans les structures de la langue, dans les schématismes du discours).

Explicitons la démarche de Louis Panier pour bien comprendre ces différents statuts de la figure tout en nous excusant de la répétition de certains passages.

Panier définit d'une part la figure comme « des correspondances hors du texte » que nous reconnaissons dans le texte quelque soit ce qu'elles expriment. Elles constituent le « monde naturel ». Il postule d'autre part que ces figures une fois mises en discours sont susceptibles d'avoir d'autres valeurs sémantiques. Pour le sémioticien, la figure bien qu'elle soit un élément reconnaissable ne prend son sens que dans le discours et selon le contexte, autrement dit, c'est le sujet d'énonciation qui donne sens à la figure.

Reprenons les deux catégorisations qu'il propose pour analyser « les grandeurs figuratives » :

1. Le monde du texte est organisé par un réseau figuratif du monde naturel, les figures sont à l'état virtuel (comme les mots de la langue dans un dictionnaire). Par exemple, avant d'être convoquées dans un texte précis, les figures de l'arbre, de la table, du cheval sont un ensemble virtuel immense de significations possibles d'usage et d'agencement probables, on parle de configuration discursive. A ce

¹¹⁴Louis Panier, « Figurativité, mise en discours, corps du sujet », in *Sémiotique et Bible, Op. Cit*, p 14

¹¹⁵ *Idem*, p 16

niveau, il s'agit de rendre compte tout simplement du « dispositif figuratif du texte ». « Acteurs, temps, espaces déployés dans le texte », organisent non seulement le monde du texte mais suppose un « champs de présence ».

2. La deuxième catégorie décrite par Panier concerne la relation de la figure à son sujet d'énonciation, autrement dit, l'organisation de la « profondeur et de l'étendue du dispositif figuratif ». Une fois mise en discours, dans un texte singulier la figure, à cause du parcours spécifique ou le texte l'inscrit, se trouve réalisée avec une fonction particulière, qu'il nous appartient justement de préciser. L'analyse doit examiner à ce niveau comment le dispositif rend compte de l'usage que le sujet de l'énonciation en fait des figures, c'est-à-dire la relation énonciation/ et figurativité. Cette définition rejoint celle de Fontanille qui définit la figure comme un « détours du langage »¹¹⁶, « des tensions énonciatives » ou des « transformations de sens », la mise en discours des figures est considérée ici comme instance décisive dans la construction du sens. Il faut préciser que dans l'analyse de toute organisation discursive, le sens ne nous est jamais offert d'emblée, et comme le dit Fontanille, il s'agit plus d'un « vol de la signification que d'un don »¹¹⁷

En effet, le plan figuratif du discours concerne les objets du monde naturel, il laisse filer la lecture du côté du savoir encyclopédique, du côté des « représentations communes », de *l'illusion référentielle*, des contenus thématiques préétablis. Cependant, il arrive que cette opération de la discoursivisation obscurcit la clarté du figuratif, « brouille » l'immédiateté de l'impression référentielle. C'est à dire que des grandeurs figuratives déployées dans le discours ne viennent plus résumer des rôles thématiques, elles demeurent séparées de leurs valeurs de sens du côté thématique et de leur valeur de représentation du monde du côté référentiel, pour autant qu'elles ne se tiennent que dans leur agencement discursif, ou autrement dit qu'elles n'ont d'existence que discursive. Ainsi posées, ces grandeurs ne peuvent être directement décodées ou référentielisées mais elles ont à être interprétées dans la perspective de l'acte énonciatif qui les mets en parcours. Ici les grandeurs figuratives sont à l'état « figural », c'est-à-dire à l'état de *signifiant* sans *signifié* plutôt qu'à l'état de signe où la figure se trouve liée à une valeur.

¹¹⁶ Abbas KIAROS TAMI SHIMA SHIRKODAEI, *La traçabilité énonciative et les pratiquescinématographiques. Le cas du Cinéma*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2013, p.67.

¹¹⁷Louis Panier, « Figurativité, mise en discours, corps du sujet », in *Sémiotique et Bible, Op. Cit*, p 16

Il faut dire que la question de la figuralité chez Panier met en lumière deux problématiques ; d'une part, celle de la déconstruction de la *sémiosis* dans un discours, cette dissociation est la marque de la présence d'un sujet d'énonciation dans un "récit", c'est-à-dire nous passons d'un sujet narratif à un sujet d'énonciation. Cette dernière position revient mettre en lumière la sémiotique subjectale, la question du Sujet et de son Discours¹¹⁸ (au sens de Coquet) et la deuxième problématique est celle de l'acte interprétatif, qui introduit un deuxième sujet dans le discours c'est-à-dire l'énonciataire qui construit le discours. (Geninasca).

La première problématique concerne donc celle de la déconstruction de la signification comme une donnée dans le texte, C'est-à-dire que le sens de la figure une fois posée dans le texte ne renvoie plus aux éléments du monde naturel auxquelles elle peut correspondre, et la mise en discours ne plus ne se mesure plus forcément aux dispositifs du *savoir commun* et aux réseaux qui en articulent et ordonnent des éléments, mais son sens est relatif également à l'enchaînement des figures dans le discours. Le discours serait une chaîne figurative à parcourir et la découverte de la signification est faite par le lecteur.

En effet, les figures enchaînées dans un discours sont susceptibles de provoquer un surplus du figuratif qui révèle toujours un manque du côté du thématique (un « trop » de signifiant, qui relève un manque dans le signifié) »¹¹⁹. Le sens de la figure s'exprimerait dans une non-correspondance des deux plans de l'expression et du contenu. Cette déformation de la figure dans un discours est l'acte d'un sujet d'énonciation. Le sujet énonciateur organise son discours de telle sorte qu'il ait des failles dans le discours, c'est en quelle que sorte le sujet de manipulation des figures en discours.

La deuxième problématique est celle qui introduit un lecteur cognitif dans le discours, tout en sachant que Greimas exclut le lecteur cognitif dans le discours narratif. L'énonciataire à travers l'acte de lecture cherche la valeur qui correspond à la figure. Le discours est une opération relative au travail de l'énonciataire (le lecteur). La praxis énonciative du lecteur s'élabore et se manifeste dans les stratégies mises en œuvre en vue de la construction de

¹¹⁸ François Martin, Louis PANIER, « Figures et énonciation », *Protée*, 21/2, 21-29, Voir Jean-Claude COQUET *Le Discours et son Sujet*, Meridiens Klincksieck, 19984, p.110

¹¹⁹ François Martin, Louis PANIER, « Figures et énonciation », *Op, Cit.*, p.18.

cohérences sur un texte donné ; dans l'usage singulier qu'il peut faire de schémas inscrits dans les formes culturelles de la discursivité (configuration, scénarios, schémas narratifs canoniques).

Ainsi, pour une analyse de la figuralité, trois types de dispositifs sont pris en considération et qui permettent de fournir des formes pour l'interprétation :

Le dispositif figuratif, qui permet de porter attention à la forme des parcours dans lesquels les grandeurs figuratives se trouvent déployées dans un texte donné. Il pourrait s'agir de la mise en corrélation d'acteurs, d'espaces de séries descriptives¹²⁰ ce qui donne lieu à la représentation (le monde construit ou évoqué par le texte), considérée comme forme, ou dispositif de contextualisation par lequel et dans lequel des grandeurs figuratives trouvent place et signification et dans lequel recatégorisées, elles acquièrent un statut proprement discursif. La sémantisation des figures devient un effet de la mise en discours.

Dans une analyse de la dimension figurale, on s'intéressera également aux parcours narratifs. On parlera de dispositifs narratifs pour désigner l'agencement des opérations, des transformations et des rôles actanciels et modaux qu'elle suppose pour les acteurs. Là il s'agit d'une attention aux formes que la narrativité propose pour les grandeurs figuratives. Il s'agit ici de la forme discursive du parcours narratif pour reconnaître des dispositifs relationnels préalables à l'interprétation des figures, et fournir des règles d'une interprétation sémantique.

Il s'agit aussi de prendre en compte l'organisation du discours les agencements de l'énonciation énoncée, les dispositifs internes d'embranchement et de débarragement à partir desquels il devient également possible de découper en séquences le tissu figuratif du texte. Ainsi se trouve mis en équivalence des parcours figuratifs qu'il développe.

Dans la même lignée, on pourrait parler aussi du dispositif textuel si l'on considère le texte comme un espace global découpé en parties (chapitres, paragraphes, strophes etc) qui permettent de poser l'équivalence, la comparabilité entre les grandeurs figuratives mise en correspondance du fait de leur disposition textuelle.

¹²⁰François Martin, Louis PANIER, « Figures et énonciation », *Op, Cit.*, p.19

Ces différents cas de disposition lors d'une analyse figurale concerne le corpus biblique ou littéraires. Nous verrons comment nous allons prendre en charge l'analyse de la figuralité dans le cadre des discours de la presse écrite et nous seront plus attentifs sur les trois premiers dispositifs qui entrent dans le cadre de notre corpus.

Que faut-il retenir de la réflexion de Louis Panier ? Du fait de leur mise en discours, les grandeurs figuratives, acteurs, espaces temps, deviennent les *formants* dans les formes où s'articule la signification pour un sujet. La signification se situe donc à l'intersection de la construction figurative et de la forme discursive. Par ailleurs, « les transformations qui l'affectent, les dispositifs figuratifs dans le discours attestent de la singularité d'un acte énonciatif et convoque une instance d'énonciation. Il fait de la mise en discours, le lieu de la manifestation du sujet d'énonciation, l'émergence du sujet advient tout autant du côté de l'instance de « production » du discours que du côté de l'instance de « réception ». C'est ainsi que l'analyse sémiotique devient un acte de lecture, le lecteur explore les parcours figuratifs et la signification qui surgit de la mise en discours des figures. Pour le lyonnais, l'expérience de la lecture sémiotique met en œuvre la structure de l'instance d'énonciation, prise entre la question du sens et l'expérience du statut figural des grandeurs figuratives.

Si comme le note Geninasca, la sémiotique a pour tâche de décrire les stratégies de cohérences qui instaurent les unités constitutives du discours, la question de la figure prend aussi la direction des instances d'énonciation que la mise en discours des figures présuppose : il faudra voir comment l'articulation de la signification dans le discours présuppose et appelle la position d'un sujet comme *corps*¹²¹ inscrit fondamentalement dans son parcours au monde (perception et sensibilité), et dans son rapport à l'ordre signifiant du langage. C'est François Martin qui en a développé ce point au CADIR. Nous allons voir brièvement son apport des figures et la prise en charge du discours par un sujet. Par-là, nous allons aussi bifurquer notre analyse vers la problématique du corps propre dans le discours, en mettant plus l'accent sur les états d'âme du sujet d'énonciation.

¹²¹Le rapport figure/corps, c'est Martin François qui en parle largement et fait de la présence du corps dans le discours une septicités de la figuralité. Il tend vers la conception de l'imperfection de Greimas. Voir « Des figures au Corps », *Sémiotique et Bible*, n° 100

II.3.1.4. L'apport de François Martin

L'apport de François Martin est d'une grande importance dans la problématique de la figuralité. Il a su prendre en compte le domaine de la perception, en reconnaissant les liens forts entre le monde naturel c'est-à-dire les figures et leur sujet d'énonciation. François Martin a été l'un des membres du CADIR à avoir établi clairement une corrélation entre le figuratif, la perception sensible et poser la problématique de la figuralité à partir du corps propre du sujet et de sa sensibilité. Ses réflexions nous permettront de mieux aborder la question de la figuralité dans l'information-*people* et d'élargir le champ de la figuralité dans notre corpus, c'est-à-dire que nous n'allons pas seulement nous limiter à mettre en lumière les parcours figuratifs des grandeurs figuratives convoqués dans le texte, nous prendrons aussi en compte comment ces grandeurs, subissent les déformations dans les phrases par le sujet d'énonciation.

Nous faisons un éclair tour sur sa biographie. François Martin est décédé très tôt à l'âge de 50 ans (1951-2001), les quelques publications laissées sont d'une grande richesse au CADIR, la preuve en est que Louis Panier et d'autres lyonnais s'appuient parfois sur ses réflexions. Il en a laissé deux livres à savoir : *Pour une théologie de la lettre et Actes des apôtres, lecture sémiotique* et quelques articles dont nous citerons que trois qui feront l'objet de nos réflexions : « Figures et Transfiguration » « Devenir dans les figures ou des figures au corps ». « Des figures au corps ».

Par sa conception du *signifiant* qu'il développe dans ses travaux, François Martin à travers ses analyses concernant la relation entre le monde, la langue et sujet humain invalide non seulement l'idée d'une opposition ou d'une séparation des trois éléments, mais aussi et surtout donne une place primordiale au corps sensible.

Dans son article « Devenir des figures ou des figures au corps », il pose la question de la figuralité du côté du sujet percevant¹²², il montre la relation de dépendance de réciproque entre les trois éléments et pose le corps du sujet comme médiation. En s'appuyant sur les idées de Geninasca, respectivement sur la définition des figures comme *signe-renvoi* et comme *ensembles signifiants*, il va montrer que les figures comme *signe-renvoi* ou comme

¹²² François MARTIN, « Devenir des figures, ou des figures au corps », in Jacques FONTANILLE, *Le Devenir*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, p. 138.

ensembles signifiants sont l'effet d'un acte d'énonciation, celle d'un corps propre dans le discours.

En effet, contrairement à Louis Panier qui prend avec distance l'idée d'une relation intrinsèque entre le monde naturel (figures) et le langage dans un discours, François Martin prend comme acquis la définition de Greimas qui affirme que les éléments figuratifs du discours renvoient à un contenu qui a son correspondant au niveau de la sémiotique du monde naturel. Cette position selon le lyonnais valide l'interdépendance entre la langue et la perception du monde. Toutefois, il nuance en postulant que seul le sujet d'énonciation a le pouvoir de transformer le monde par le biais du langage. Nous soulignons :

« L'interdépendance entre la langue et la perception du monde est effective dans la mesure où le monde naturel n'est plus conçu comme un état brut des choses sans sujet qui le perçoit et le nomme mais est toujours déjà constitué par la présence du sujet qui l'habite, en un ensemble d'éléments naturels sémiotiquement organisés. Dès lors, il y a un sujet, le monde est nécessairement constitué en sémiotique du monde naturel. Il est donc sans doute inexact de distinguer, au point de les opposer, d'un côté le processus signifiant qui relèverait de la langue et de l'autre la perception qui, elle, serait au moins dans un premier temps réaction purement sensitive aux objets du monde »¹²³.

Selon Martin, la perception est englobée depuis toujours par le processus signifiant ; elle en est une part, au point que ce qui la fait humaine, c'est d'être prise, informée, structurée, par un réseau signifiant ou plutôt par ce qu'il « conviendrait d'appeler la *signifiante*, fondement de la perception comme elle l'est de la langue »¹²⁴. L'idée qui prime est donc celle du langage, ce que François Martin entend par la signifiante est une liaison entre l'être humain et la parole « Il n'est possible à aucun être humain de s'extraire de l'ordre de la parole puisqu'il y est inscrit dès avant sa naissance ». Cette interdépendance met au centre le sujet de l'énonciation et son corps sensible, autrement dit il est impossible de parler de figurativité et de figurabilité hors corps ou sans corps, c'est-à-dire sans *corps percevant*, et

¹²³François MARTIN, « Devenir des figures, ou des figures au corps », *Op., Cit.*, p.140.

¹²⁴ *Ibidem*

ce corps à partir de sa perception non parfaite a la possibilité de transformer le monde ou des figures :

« Il peut apparaître qu'entre la langue et la perception du monde il n'y a ni discontinuité radicale ni simple reproduction du monde par la langue. Mais le discours comme la perception sont tous deux le propre d'un corps humain, c'est-à-dire d'un vivant institué par et sous le régime de la signifiante. Il ne serait pas inutile de donner et à propos de la perception notamment de redonner toute son actualité au vieil adage aristotélicien et scolastique : res recipitur ad modum recipientis : la chose est reçue selon le mode de celui qui la reçoit. »¹²⁵.

Ces propos soulignent bien l'imperfection dont parle Greimas dans son ouvrage de *l'Imperfection*, c'est-à-dire que le sujet de manière inconsciente ou consciente peut déformer les figures lors de la perception et donc les mettre en discours selon sa réception. Ainsi, pour François Martin, les éléments figuratifs du discours sont situés en position d'interface ; ils sont le lieu de passage ou le point de contact entre ce qui appartient en propre à la langue et ce qui relève en propre de la perception, ces deux systèmes étant l'un et l'autre soumis à la signifiante. De sorte que toutes les formes du monde sont en mesure d'être ressaisies, transformées en figures discursives parce qu'étant perçues, elles sont déjà parlées, c'est-à-dire prise dans la signifiante. Et en venant à la sensation, elle ne se contente pas de rendre visible ou palpable l'état muet des choses mais elles avivent dans le corps la faculté que ceux-ci ont de parler le monde et d'être parlés au monde c'est-à-dire leur faculté énonciative. Martin invite donc à penser la perception dans la perte de ses figures par un sujet ou à penser le signifiant sans le signifié.

Pour illustrer ce lien entre perception et sujet au monde, il prend en exemple la notion de "lettre" développée en psychologie. La relation mère et enfant depuis la naissance. « Ce moment nécessaire perdu du commencement où sur un corps naît d'un autre corps la langue et la caresse maternelles sont venues ensemble une première fois et y ont inscrit une lettre »¹²⁶. Ainsi pourrait-on dire perceptions et figures discursives ont un destin lié. Les perceptions des éléments du monde avec leurs formes visibles, leurs odeurs, leurs goûts, leur consistance au toucher et leurs sonorités ont le pouvoir de faire résonner, comme en rappel ou en échos, la

¹²⁵ François MARTIN, « Devenir des figures, ou des figures au corps », *Op., Cit*, p.145

¹²⁶ *Idem*.146

face interne des corps ou sont gardés l’empreinte de la première voie entendue, de la première caresse ressentie, les traits du premier visage entrevus, par lesquels l’entrée sans retour dans l’espèce parlante fut au commencement signifié.

Et tout pareillement ou par analogie la chaîne figurative, en faisant intervenir dans le discours des représentations du monde reconduit la langue au plus près du percevoir, en tant que l’un et l’autre tous deux conjointement et depuis toujours ordre de signification.

François Martin en mettant au centre de la figuralité la question de l’imperfection de la perception par un corps propre veut exclure que la signification serait réductible à la reproduction des états de choses ou des idées du monde et fait voir que c’est l’acte d’énonciation qui fait tenir un ensemble fini de représentations. Il va donc définir la figuralité comme une sorte d’imperfection du sujet à reproduire correctement les figures. Le sujet aurait toujours tendance à mettre une part de son corps sensible dans le discours. Excusons-nous de cette longue citation pour voir la définition que Martin donne du figural :

« Je risquerai la suggestion suivante : Ce qu’on appelle figural est peut être cette dimension propre au figuratif qui, dans les discours travaille sur ce point précis où langue et perception sont l’une et l’autre instituée pour un corps par l’ordre de la signification. Et le figural aurait pour fonction d’inscrire dans la chaîne du discours une forme rémanente de l’opération instituante du sujet de l’énonciation et donc de reconnaître celui-ci vers l’ombilic de sa condition parlante, vers ce point où parler et sentir, étant tous deux soumis au même ordre, surgit la question ou le fait de l’impossible jouissance. En usant de la figurativité, sans reproduire la visibilité des choses, le figural viserait à représenter, comme en filigrane du discours, l’espace proprement corporel ou s’est éveillé au commencement la capacité énonciative du sujet »¹²⁷.

Enfin de compte, toute la signification de la figuralité avec François Martin se résume à la reconnaissance d’une dimension figurative et énonciative du corps humain qui fait du discours un lieu de transformation des figures plus qu’un phénomène de reproduction. Le sujet dans la perception des figures implique ses états d’âmes. Cette dernière analyse le

¹²⁷François MARTIN, « Devenir des figures, ou des figures au corps », in *Sémiotique et Bible, Op. Cit.*, p.146

conduit à reconnaître une double puissance des figures dans le discours ; puissance d'une part figurative, qui portée à son extrême est celle de la *mimésis* et de la transparence représentative. Puissance d'autre part figurale qui, arrimant la représentation et donc la perception à l'acte énonciatif, produit des effets de déplacement, de brouillage ou de rappel d'un élément représenter à l'autre d'où ses notions de *défiguration* ou de *transfiguration*

C'est Ainsi que le lyonnais va articuler la figuralité en deux temps ; d'abord celle de la *métamorphose* qui se situe non pas dans une relation de rupture entre le signifiant et le signifié mais plutôt vers un excès de traits du signifiant et celle de l'*anamorphose* qui introduit la présence du sujet d'énonciation.

Dans son article « Figure et transfiguration », il définit la *métamorphose* comme une figure dont les traits sont portés à un « excès de visibilité »¹²⁸, c'est-à-dire que la représentation perçue excède les limites du perceptible ordinaire, il situe plutôt la *métamorphose* sur la dimension figurative de la figure et quant à l'*anamorphose*, elle déforme complètement l'image, c'est-à-dire la représentation de la figure, de sorte que « là où il y avait d'abord tout excès de représentation , rien n'est plus reconnaissable ni figuré »¹²⁹.

Pour mettre en exergue ces deux temps de la figuralité François Martin procède à un travail d'analyse sur le corpus des récits de transfiguration du christ dans le but d'explorer les rapports qu'entretiennent entre elles, la composante discursive du discours et l'instance d'énonciation. Il réunit trois évangiles, chacun rapporte une version de ce récit : Mathieu, Marc et Luc. A ces trois s'ajoutent une dimension de la *vision* sur la montagne dans la Seconde Epître de Pierre. Pour ne pas aller plus en détails sur les analyses faites sur ces trois Epîtres, nous retenons que François Martin trouve que ces Epîtres mettent mieux en exergue la relation entre le plan figuratif du discours et l'instance de l'énonciation. D'abord parce que la *vision* dans un premier temps impose la présence d'un sujet d'énonciation mais implique également le processus du « voir » dans le récit.

Il découpe les récits en deux temps, le temps de la métamorphose : temps du « spectacle » et l'anamorphose temps de la « nuée ». Pierre présente Jésus avec des traits de visibilité en excès « visage comme le soleil », « manteau blanc comme la lumière » et Marc

¹²⁸François MARTIN, « Figure et Transfiguration », in *Sémiotique et Bible*, n° 96, 1996. P.12.

¹²⁹*Idem*, p .16.

précise dans un autre verset: « les vêtements étaient aussi éblouissants qu'aucun foulon sur terre ne saurait ainsi blanchir ». Dans cette première phase de la *métamorphose*, le matériau figuratif donne à voir le réel dans l'excès. Le deuxième temps, celui de l'*anamorphose*, le dispositif figuratif précédent s'inverse. La structure spéculaire est annulée, une nuée enveloppe tout le monde, personnages de la vision et disciples y compris. Tous sont couverts par une ombre. En plus l'œil se substitue à l'oreille ou la vue se substitue à l'écoute. Les disciples tombent la face contre terre « ils regardent autour d'eux et ne voient plus personne ». Enfin à ces deux temps s'ajoute un troisième qui marque la présence du sujet d'énonciation par la prise de Parole de Jésus « Levez-vous, soyez sans crainte ».

Ce qu'il faut retenir, c'est que François Martin considère deux types de mise en discours des figures, autrement dit la figuralité est observée d'abord en deux temps ; la métamorphose, elle est posée comme excès du figuratif dans le texte, c'est-à-dire, en raison des propriétés qui sont les siennes, le sujet instaure dans le discours ce qui fait « image », ce qui représente en excès la figure, qui « capte l'œil » dans la scène, qui fascine. « Le sens qui se donne sous la forme toujours fascinante de l'objet sémiotiquement construit »¹³⁰. Ici il est question de l'excès de visibilité. Alors que le deuxième temps, celui de l'*anamorphose* par contre représentée par la *nuée* n'est plus identifiable selon aucune règle de la ressemblance, il apparaît autrement, comme une « composition d'éléments visibles (la gloire) et non visibles (honneur), construite selon les lois métonymiques ou métaphoriques. La figure *anamorphorique* donne à voir comme un contre-jour d'un point d'énonciation visuel. La figuralité concerne non seulement la *visualité* du signifiant mais aussi la non-visibilité du signe qui signale la présence d'un sujet.

Cette conception de la métamorphose dans la problématique de la figuralité est comme un acquis pour notre corpus. Nous prendrons en compte la métamorphose des figures dans leurs mises en discours. Cet excès du figuratif est visible dans le corpus de l'information *people*, c'est-à-dire que des figures mises en discours sont déformées, à travers la mise en scène de l'extraordinaire. L'*information-people* met en exergue des figures extraordinaires, des personnalités hors communs, des espaces atypiques... Nous le montrerons plus en détail dans la deuxième partie. Cependant, que retenir de ces deux auteurs ou de la conception de la figuralité au CADIR?

¹³⁰François MARTIN, « Figure et Transfiguration », in *Sémiotique et Bible, Op. Cit.*, p.19.

Nous ne pourrions pas parler de différence de conception entre Louis Panier et François Martin, étant donné que les deux bifurquent vers une même idée selon laquelle, « les grandeurs figuratives une fois mises en discours n'obéissent plus aux règles d'agencement de la sémiotique du monde naturel », ils sont susceptibles de prendre d'autres formes que celles de leur signifié de la sémiotique du monde naturel. Les petits écarts que nous pouvons relever sont dans la manière de présenter cette réflexion, Louis Panier met plus l'accent sur une lecture attentive du discours, pour mieux mettre en exergue les parcours figuratifs de la figure. Il s'intéresse aux différentes formes des parcours figuratifs. En revanche, François Martin ne s'attache pas aux parcours figuratifs, il annonce la figuralité à partir du phénomène de la *métamorphose* et de l'anamorphose, qui se manifeste dans la figure, c'est-à-dire que la figure prend des qualificatifs ou des usages qui brouillent sa représentation normale, c'est l'excès du signifiant. François Martin, donne deux moments à la figuralité, le premier statut est celui du figuratif et le deuxième est celui du figural. La métamorphose est considérée comme quelque chose qui vient annoncer la déformation de la figure et l'anamorphose qui signale la présence d'un sujet.

Grosso modo la problématique de la figuralité est en rapport à la reconnaissance de l'énonciation dans l'acte de discours. La sémiotique du CADIR propose une voie du discours à laquelle le discours renvoie à un acte énonciatif. Il ne s'agit pas seulement d'observer le texte comme la représentation du monde, mais de faire surgir l'émergence de la parole à travers l'opacité produite du langage. Cependant, Il serait intéressant de se demander quelles sont des opérations qui sont liées à la figuralité ? De quelle énonciation s'agit-il ? Plus précisément de quel sujet d'énonciation ? Quelles sont les procédures d'une analyse de la figuralité ? Telles seront les interrogations qui feront l'objet du chapitre suivant.

Chapitre III. Énonciation en sémiotique

Les deux chapitres précédents ont fait l'objet de convocation des théories de la figuralité. A travers ces chapitres, l'objectif était de comprendre les usages et les implications de la notion de figuralité. Cette problématique concerne une autre notion clé qu'il faut nécessairement exploiter, celle de l'énonciation. En effet, la question de la figuralité met en lumière d'une part la question de la déformation des figures en discours, et d'autre part, la présence des sujets d'énonciation. Nous exploiterons ces deux niveaux de discours de la figuralité dans la démonstration du CADIR et ensuite de Jacques Fontanille.

Louis Panier rappelait souvent que le mot « énonciation »¹³¹ prête à confusion, car il est susceptible de recevoir des sens très différents, par exemple :

1. Dans une perspective *historique*, l'énonciation désigne la formulation concrète d'un énoncé, c'est-à-dire la production effective de la parole.
2. Dans une autre perspective *linguistique*, l'énonciation désigne le passage de la langue au discours. Elle est la mise en discours qui actualise la langue dans la production d'un énoncé : la linguistique considère les indicateurs de cette actualisation à l'intérieur de l'énoncé.
3. Dans une perspective sémiotique, l'énonciation désigne *l'instance présupposée* par l'énoncée. Elle est une structure logique, déployée sur le versant du *dire* comme énonciateur et sur celui de *l'entendre* comme énonciataire.

Ces propos de Louis Panier révèlent le vaste champ dans lequel se déploie la notion de l'énonciation, en histoire, en linguistique, et en sémiotique. Sans avoir à réagir sur l'étendu de ce champ dans lequel s'inscrit l'énonciation, puisque Fontanille dans *Sémiotique du discours* l'a soulignée en faisant une distinction entre les couples ; énonciation/subjectivité, énonciation/communication, énonciation/actes de langage. L'objectif du sémioticien était de situer le cadre de l'énonciation. Toutefois, nous voulons mettre en lumière les différentes phases ou de définitions qu'a parcourues l'énonciation à partir du parcours génératif, car les

¹³¹Louis PANIER, « Figures et Énonciation », in *Sémiotique et Bible*, n° 70, 1993, p.19.

définitions que lui donne Louis Panier la restreignent à la problématique de la subjectivité. L'objectif serait de souligner ou se situe celle de *l'instance présupposée* qui résume l'énonciation du CADIR, de voir comment elle est abordée par les lyonnais plus particulièrement par Louis Panier.

III.1. La mise en discours au sein du parcours génératif

Denis Bertrand dans son ouvrage *Précis de sémiotique littéraire* fait état de l'histoire de l'énonciation dans le paysage sémiotique en trois grands courants : « Eviction », « présupposition logique », « médiation »¹³². Ces trois notions couronnent l'histoire de l'énonciation des années 1960-1970. Nous allons nous intéresser à deux phases qui se lisent clairement au sein du parcours génératif. Les sémioticiens envisagent la première phase celle de l'« éviction » en excluant toute trace du sujet d'énonciation. Ils mettent l'accent sur le système de la langue et développent des procédures qui permettent d'objectiver le texte. La deuxième notion prend en compte la présence du sujet dans l'énoncé, lors de la mise en discours, le sujet laisse ses traces d'une façon ou d'une autre d'où le « paramètre de la subjectivité » introduit par Greimas.

C'est à partir de ce panorama fait par Denis Bertrand que nous souhaitons aborder brièvement l'histoire de l'énonciation en sémiotique au sein du parcours génératif. L'objectif est de faire une mise au point théorique, connaître en générale l'évolution de l'énonciation avant de neutraliser le domaine qui correspond au CADIR et où il situe la question de la figuralité. Compte tenu de notre problématique, et en ne voulant pas perdre des exigences de notre corpus, nous tâcherons d'associer ces différentes phases au sens que lui donnent des théoriciens du journalisme et des analystes du discours. Nous proposons de parcourir ces phases.

¹³² Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Op. Cit, p.126.

III.1.1. Eviction

La sémiotique dans sa démarche initiale, s'est explicitement désintéressée du sujet énonciateur et de sa référence à la situation de communication. Elle a choisi de procéder selon la formule de Greimas à 'l'objectivation' du texte. Conformément à ce, elle a éliminé les coordonnées spécifiques du locuteur, c'est-à-dire la catégorie de la personne, du temps, celle de la deixis ainsi que tous les éléments phatiques. C'était dans un premier temps, la condition nécessaire à la construction d'une 'syntaxe sémantique', indépendante de la langue naturelle employée, d'où est issue la théorie de la narrativité.

Une telle conception de l'énonciation se comprend facilement par le fait que la sémiotique durant plusieurs années a été dominée par le « principe de l'immanence », c'est-à-dire l'organisation interne des dispositifs signifiants. Ce principe faisait du texte un tout signifiant « le sens se construit comme un réseau reliant les éléments textuels ». L'auteur s'efface derrière sa parole. Ces raisons expliquent certainement le fait que lorsqu'ils entrent dans les années de l'énonciation, ils mettent l'accent sur l'objectivité pour rester fixer sur le même objectif du texte, celui de l'exclusion du « hors texte » et des « intentions de l'auteur ». Nous reprenons à propos, ce rappel de Denis Bertrand :

« La description sémantique du texte doit être énoncée, doit être conduite en rejetant hors de son champs de pertinence l'activité énonciative du sujet parlant. Il s'agissait de construire l'objectivation du texte, celle-ci implique l'élimination du paramètre de la subjectivité et des principales catégories qui le manifestent : la personne, le temps de l'énonciation, les déictiques spatiaux, les éléments phatiques. »¹³³

Cette période de « l'éviction » a permis de mettre en place les opérations énonciatives dans le texte ; l'embrayage et le débrayage, les sémioticiens se proposaient de circonscrire l'analyse dans le seul cadre du discours débrayé afin de garantir « l'homogénéité de la description elle-même », l'énonciation en tant qu'assumée par l'homme qui parle et dans les conditions d'intersubjectivité était rejetée. Le sujet du discours n'est qu'une instance virtuelle, « une instance construite [...], pour rendre compte de la transformation de la forme

¹³³Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Op. Cit, p. 51.

paradigmatique du langage- système ou langue -, « en une forme syntagmatique »¹³⁴, procès ou parole.

La première étape de l'énonciation concernait donc implicitement le maintien de l'héritage de la sémiotique structuraliste. Cette phase concerne l'époque où les sémioticiens s'efforçaient d'objectiver le langage et traquaient toute forme de subjectivité.

Cette radicalisation de l'objectivation a été transitoire car, plus tard, c'est Greimas qui voit lui-même dans l'énonciation deux nouvelles orientations :

1 négliger les actes performatifs, qui à cause de leur caractère non linguistique sont inaccessibles aux sémioticiens

2 Rendre légitime un type particulier d'énoncé, à savoir *l'énonciation énoncée* que nous allons évoquer.

III.1.2. L'énonciation énoncée

La réapparition de cette problématique s'est manifestée progressivement, au fil de la constitution d'une théorie générale de la signification dont le cadre est fixé par le parcours génératif. L'énonciation y est conçue comme « une instance de médiation produisant le discours »¹³⁵, effectuée par l'énonciateur. Une vision simplifiée des choses donnera le canevas suivant : les structures profondes (les articulations sémantiques élémentaires inscrites dans le carré en tant que modèle taxinomique et épure d'un modèle syntaxique) ainsi que les structures sémantico-syntaxiques de surface (les structures narratives et leurs investissements minimaux en termes d'actants et de valeurs) se trouvaient mobilisées par le sujet énonciateur qui, puisant dans ce stock structurel virtuel et disponible , noyau de sa compétence sémiotique en assurait la mise en œuvre dans son activité de discours.

Permettons-nous une longue citation de Greimas pris dans *Précis de sémiotique littéraire* de Denis Bertrand :

¹³⁴ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Op. Cit, p.51 voir A. J Greimas, *Sémantique structurale*, Coll. « Formes sémiotiques » Presses Universitaires de France, 1986, pp.153-154.

¹³⁵ *Ibidem*

« On doit chercher à déterminer le statut et le mode d'existence du sujet de l'énonciation. L'impossibilité où nous nous trouvons de parler, en sémiotique, du sujet tout court, sans le concevoir nécessairement comme faisant parti de la structure logico-grammaticale de l'énonciation dont il est l'actant sujet, montre à la fois les limites dans lesquelles s'enferme de parti-pris notre réflexion sémiotique et le cadre théorique à l'intérieur duquel son statut peut être précisé. Ou bien l'énonciation est un acte performateur non linguistique et échappe, comme tel, à la compétence du sémioticien, ou bien elle est présente d'une manière ou d'une autre comme un présupposé implicite dans le texte et alors l'énonciation peut être formulée comme un énoncé d'un type particulier, c'est-à-dire comme énoncé dit énonciation, parce qu'il comporte un autre énoncé au titre de son actant-objet et dès lors elle se trouve intégrée dans la réflexion sémiotique qui cherchera à définir le statut sémantique et grammatical de son sujet »¹³⁶.

A travers cette conception se lit une double préoccupation de Greimas, non seulement il cherche à intégrer le sujet comme actant dans l'énonciation mais aussi le mode d'existence de ce sujet. Cette citation fait voir une sorte de parcours du sujet d'énonciation. L'énoncé présuppose en effet un sujet d'énonciation dont on ne connaît pas l'identité, c'est un « sujet logique » « une pure et simple position » de l'énoncé. Son identité résulte de l'ensemble des informations et de déterminations qui le concernent dans le texte. Elle est considérée comme « présupposée », elle se construit au fil du discours par « la mise en œuvre des figures » selon une double opération :

La première est une projection hors du *ego, hic et nunc* (définissant la situation) des formes langagières susceptibles de simuler ces coordonnées (lorsque le je, le ici, le maintenant sont supposés renvoyés au sujet énonciateur lui-même.) ou d'en simuler d'autres (acteurs, espace et temps énoncé dont le fonctionnement est interne au discours et qui ne se définissent que par leurs relations respectives) : dans les deux cas s'enchainent les procédures de débrayage , décrivant la projection hors du sujet énonciateur, et d'embrayage, indiquant le retour au sujet et sa mise en scène ; dans les deux cas aussi, la conception du discours énoncé

¹³⁶Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire, Op. Cit*, pp.52-53.

est celle d'un simulacre consistant à donner , à travers la réalité du sens , une impression de monde et de sujet.

Jean Claude Coquet souligne implicitement ce passage de l'énonciation dans son ouvrage *La quête du sens* :

« Le discours c'est le langage mis en action, et nécessairement entre partenaires. Le changement de perspective m'autorise donc à dire, me semble-t-il qu'une sémiotique dont l'objet est le discours ainsi que définit est d'un autre type que la première, elle n'est plus objectale mais subjectale. On en trouvera le principe d'organisation dans les modalités »¹³⁷.

Cette conception de Jean Claude Coquet accentue clairement l'idée de l'évolution de l'énonciation (discours), lorsqu'on parle de discours on fait référence à la présence d'un sujet à travers les modalités. Selon Coquet, la présence du sujet est reconnaissable par l'utilisation des modalités. L'énonciation est définie par la compétence du sujet. Coquet reconnaît implicitement les traces du sujet parlant dans l'énoncé, l'auteur explore l'énonciation à la rencontre des modalités, son approche est essentiellement modale et elle conduit à une généralisation de la subjectivité de l'énonciation.

Tous ces sémioticiens s'accordent à considérer cette énonciation comme « présupposition logique », selon Fontanille, c'est la définition minimale de l'énonciation. Elle ne consiste nullement en des opérations psychocognitives réelles du « sujet parlant »¹³⁸ mais dans le fait même que l'énoncé existe. Cela présuppose de droit, un ensemble d'actes, un faire sémiotique dont l'énoncé a le pouvoir dans certaines conditions et au prix de certaines altérations de donner l'illusion de la présence comme le souligne Greimas et Courtes, il s'agit d'une « présence simulée¹³⁹ ».

La seconde opération, solidaire de la première, coopère à la mise en discours : il s'agit de l'habillage sémantique spécifique, dont le sujet énonciateur investit les structures sous-

¹³⁷ Jean-Claude COQUET, *La quête du sens*, Coll. « Formes sémiotiques », Presses universitaires de France, 1997, p.152.

¹³⁸ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, *Op.Cit.*, p.271.

¹³⁹ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *Op. Cit.*, p. 125.

jaçentes au fil de leur développement discursif : les transformations narratives se trouvent alors converties en procès temporalis e (notamment à l'aide de chrononymes) , les actants en acteurs (  l'aide d'anthroponymes), et les diff erents programmes prennent place dans les espaces appropriés à leur déploiement (  l'aide de toponymes). Cet ensemble qui peut être défini comme la figurativisation des structures abstraites, produit *l'illusion référentielle*'', conçue comme un effet de sens. Le tout est par ailleurs maintenu sous forme d'isotopies figuratives par les mécanismes diversifiés et se transforme au gré des configurations discursives qui constituent des ensembles narratifs figurativ es, homogènes et relativement autonomes.

Nous concevons l'immensité du champ d'étude embrassé par un tel canevas. Notre objectif n'est pas ici d'entrer dans le détail, mais de fixer une première image de l'énonciation en sémiotique, et surtout du mode d'existence de ce sujet. Nous ne retiendrons donc pour l'instant que deux caractères essentiels. Le premier concerne la position méthodologique de l'énonciation au sein du parcours génératif de la signification : elle y est construite comme un lieu de conversion structurelle entre l'immanence et la manifestation. « Personne n'ira supposer pourtant que les choses se passent concrètement ainsi, que lorsqu'on parle on mobilise des structures abstraites latentes pour les revêtir ensuite des figures du monde déposées dans notre lexique, et que le discours consiste en un-va-et-vient, conscient ou inconscient, entre ces différents niveaux. »¹⁴⁰ . L'analyse dans ce cadre ne dit pas comment les choses se réalisent effectivement, le parcours ne prétend pas démonter les mécanismes génétiques de l'activité signifiante.

Ce parcours est avant tout, un parcours hypothétique, c'est un parcours de la méthode et les strates qu'il dégage sont des paliers de reconstruction, tendu de couche en couche vers une plus grande abstraction et vers une plus grande généralité. Et non pas les étapes successives d'une production. Dans ce sens, la position de l'énonciation est méthodologiquement justifiée, l'hypothèse que cette position met en évidence est que, quelque soit le discours manifesté qui la présuppose de toute façon, ce discours articule un dispositif syntactico-sémantique sous-jacent d'être formulé dans les termes de la grammaire actancielle, et plus abstraitement encore dans ceux des relations élémentaires du carré

¹⁴⁰D.T MOZEJKO DA COSTA « Enoncé et énonciation », in *Actes Sémiotiques*, VI, né 52. 1984 pp.8-9

sémiotique. L'énonciation est donc conçue comme une instance théorique dans le parcours de la méthode. C'est une énonciation référentielle.

Ce parcours de l'énonciation celle de "l'objectivation" du texte est inexistante dans les travaux du CADIR. Si l'on suit la définition que les lyonnais donnent au discours, cela est évident car, ils considèrent le discours non pas comme une donnée mais comme une construction de la signification, autrement dit, contrairement à cette phase qui postule une signification des figures mises en discours, les lyonnais rejettent l'idée d'une *illusion référentielle* ou d'une représentation exacte de la réalité par un sujet qui ne se montre pas lors de la mise en discours des figures.

Le second caractère se situe dans le prolongement direct du premier, mais il est cependant d'un ordre. Tout l'effort paradoxal de Greimas consiste en effet à admettre une autre antériorité par rapport au langage, par la double référence qui s'y construit au sujet (l'instance d'énonciation) et au monde (le référent en tant que tel), et à montrer pourtant qu'on ne saurait appréhender sémiotiquement cette antériorité que par les *illusions énonciatives et référentielles* dont le discours réalisé se fait le théâtre. Les conditions réelles de l'exercice énonciatif sont bien là, tout près, mais elle reste à la porte de la théorie : leur prise en compte relève d'un tout autre appareillage, voire d'une autre discipline. C'est ainsi que la prudence du sémioticien soucieux pour préserver la cohérence de sa méthode de prévenir toute incursion inopinée du champ de l'analyse du discours, veut qu'on accorde à l'énonciation véritable que le statut d'une pure et simple présupposition. Une telle conception ne ferme pas pour autant la problématique : Il est évident en effet que le discours énoncé dit, à lui seul, quelque chose de celui qui l'énonce. La description de cette instance est possible pour qu'elle soit sémiotisée, c'est-à-dire construite conformément aux prescriptions de la théorie.

C'est cette phase qui est prise en compte par le CADIR. Les lyonnais postulent une existence du sujet dans la mise en discours des figures. Voyons voir leur point de vue sur l'énonciation comme énoncée. Un énoncé impose un sujet, mais aussi l'identité de ce sujet, l'énonciation est donc ce qui réunit toutes les marques du sujet que les sémioticiens du CADIR s'accordent à nommer sous le vocable de l'« énonciation énoncée ».

III.2. Énonciation au CADIR

La conception sémiotique de l'énonciation a été pleinement assumée par le CADIR, dont les recherches se situent dans la continuité de celle de Greimas. Cependant, pendant que ce dernier se concentrait sur l'énoncé, l'influence du sémioticien suisse J. Geninasca et du linguiste Emile Benveniste¹⁴¹ ont ouvert au Centre le champ nouveau, de l'énonciation. Entre les années 1980-2000, la sémiotique du CADIR a ainsi élaboré une réflexion sur le sujet énonciateur présupposé par un énoncé.

L'énonciation au CADIR est définie comme une instance présupposée développée par Greimas, en revanche, ce que Greimas entend par présupposition est différente de celle du CADIR. Greimas considère cette énonciation comme un sujet virtuel dans l'énoncé. Or Louis Panier le considère comme un sujet qui marque sa présence. C'est dans cette perspective que le lyonnais va reformuler cette présupposition comme le résultat évident de l'existence d'un énoncé. Il distingue de ce fait, *l'énonciation énonçante* de *l'énonciation énoncée*. Les deux sont considérées comme le cadre du figuratif et de la figuralité. A travers cette conception de Panier, deux directions d'énonciation sont envisagées, la première concerne " les projections dans le texte énoncé du dispositif énonciatif principal, c'est en effet, un agencement particulier qui relève l'énonciation dans l'énoncé par les « discours des acteurs et des dispositifs énonciatifs », cette première énonciation se présente sous la forme de « l'objectivation », les traces du sujet d'énonciation ne se manifestent pas. Et la deuxième concerne les marques énonciatives dans le texte.

III.2.1. Énonciation énonçante

L'énonciation principale dite *d'énonciation énonçante* consiste en une « réalisation singulière de la signification », « une manifestation du sens » « une mise en œuvre du langage » par un sujet compétant utilisant les systèmes de la langue. *L'énonciation énonçante* est présupposée par l'énoncé, elle n'est pas directement présente. Le CADIR fait résider l'énonciation dans la distinction entre cette « instance » de l'énonciation et l'auteur. Pour les lyonnais, plus particulièrement Louis Panier, renoncer à croire qu'un auteur se projette dans ses écrits, et qu'un travail adéquat (historique géographique, sociologique) permettrait de l'en

¹⁴¹Emile BENVENISTE, *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p.266

extraire revient à prendre en compte la « schize », cette coupure radicale effectuée par le débrayage de l'énonciation. Nous soulignons ses propos :

« Le terme clé de l'énonciation est alors le débrayage. Si l'énonciation est d'abord un débrayage l'énoncé comme discours présuppose une instance énonçante nécessairement absente de l'énoncé mais donc la forme sémiotique de l'énoncé dessine la place de la position, place vide qui peut être celle du lieu réel de l'énonciation »¹⁴².

C'est ainsi que dès sa rédaction, un texte prend avec son auteur une distance définitive. L'écriture achevée lui substitue une autre relation : celle d'un discours-énoncé relatif à une « instance » d'énonciation qui est une « place virtuelle » de « sujet »

« Cette instance ou place du sujet qui s'indique par-là ne peut être identifiée à l'acteur énonçant (locuteur ou auteur). Il s'agit d'une place construite par le discours, à la manière dont la perspective organisée d'un tableau définitif que peut toujours venir occuper le spectateur, et qui peut être celle qu'on attribue au peintre »¹⁴³.

C'est dans ce sens qu'Anne Penicaud considère l'énonciation énonçante en générale comme le produit du *dire*, c'est-à-dire l'opération énonciative par laquelle un individu somatique, situé par son corps (inscrit dans l'espace et le temps) comme partie prenante de la « réalité », cherche à dire quelque chose de cette réalité. « Le dire est un débrayage, générant à partir d'un lieu somatique un énoncé qui lui est radicalement étranger »¹⁴⁴.

Cette conception du *dire* situe l'énonciation énonçante comme annonce d'une réalité par un sujet. C'est-à-dire le sujet prend la parole sans toutefois prendre position. Son identité est révélée au fil du texte. Une fois posé dans le texte comme sujet, il a le choix soit de reproduire la réalité, soit la déformer, mais du moment où il est inscrit comme un sujet du dire, il est sujet donc porteur d'une parole. C'est ce que précise Louis Panier :

¹⁴²Louis PANIER « Figures et énonciation », *Op. Cit.*, p.19.

¹⁴³*Ibidem*

¹⁴⁴ Anne PENICAUD, « Le modèle du Vitrail et l'analyse énonciative », in *Sémiotique et Bible*, n° p.51.

« Le sujet, avant tout sujet logique [...] est une pure et simple position. Instance théorique dont on ne sait rien au départ, ce sujet constitue peu à peu, au fil du discours, son épaisseur sémantique. Son identité résulte de l'ensemble des informations et des déterminations de tous ordres qui le concernent dans le texte. C'est donc seulement à partir des connaissances que nous savons de l'énoncé que cette instance peut être appréhendée, selon une démarche en amont et non l'inverse. »¹⁴⁵

L'énonciation est à la fois le moyen par lequel un sujet somatique formule quelque chose de la réalité à laquelle il appartient et ce qui le coupe de cette réalité en l'effaçant derrière sa reproduction dans les mots. *Ce que l'on dit n'est pas ce qui est.* Cette première opération qui permet au sujet de poser ses figures sans en prendre position au départ est le débrayage. C'est-à-dire dès le début, nous avons un sujet qui se manifeste parce qu'il dit quelque chose. Sa position est observable dans l'énonciation énoncée.

III.2.2. Énonciation énoncée

Il est important de rappeler que la notion d'« énonciation énoncée » est une notion faitière de la recherche linguistique. Cette recherche a été entreprise par Benveniste postulant que l'énonciation est associée aux effets de subjectivité. Lorsqu'on parle de l'énonciation on parle de la présence d'un sujet au sein de l'énoncé. « La langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle »¹⁴⁶. Kerbrat-Orechioni dans son ouvrage sur l'énonciation souligne l'accord entre les linguistes qui considèrent cette notion comme « l'ensemble des phénomènes observables quand un certain nombre d'éléments se met en mouvement »¹⁴⁷.

L'énonciation énoncée est directement observable dans l'énoncé. « Elle est le simulacre imitant à l'intérieur du discours, le faire énonciatif : le “ je ” “ ici ” ou le “ maintenant ” que l'on rencontre dans le discours énoncé ne représente aucunement le sujet, l'espace ou le temps de l'énonciation »¹⁴⁸. Par l'opération du « débrayage énonciatif »,

¹⁴⁵ Louis PANIER « Figures et énonciation », *Op. Cit.*, pp.19-20.

¹⁴⁶ Emile BENVENISTE, *Problème de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p.257.

¹⁴⁷ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p.32

¹⁴⁸ Louis PANIER « Figures et énonciation », *Op. Cit.*, p. 21.

l'instance principale d'énonciation, installe dans le texte les acteurs en les déléguant comme sujets énonciatifs et par « embrayage énonciatif », l'énonciateur principal reprend la parole, soit en manifestant un acte de type " Je" susceptible de renvoyer à l'instance de l'énonciation. A ce niveau l'on retrouve deux autres paliers de l'énonciation énoncée, la première est celle dite énonciation non-énoncée qui maintient l'opération de débrayage et énonciation énoncée qui est en quelque sorte la position du sujet par embrayage.

Il faut dire que c'est l'énonciation énoncée qui est concernée par la mise en discours des grandeurs figuratives. C'est à partir de l'énonciation énoncée que le discours se construit. Autrement dit, le sujet énonçant pose ses figures sans prendre position. C'est au fil du discours que se construit son identité. Lorsqu'il tend vers la reproduction du monde naturel, il garde sa position de sujet principale comme énonciation non-énoncée, c'est-à-dire celle du débrayage et lorsqu'il pose des figures en les déformant, il marque sa présence, par l'opération d'embrayage. C'est le jeu des acteurs, espaces et temps d'un énoncé qui situe et désigne cette place d'énonciation comme celle de l'origine du discours. Selon Panier, l'énonciation énoncée :

« [...]se pose à partir de l'énoncé, pour autant qu'il est reçu comme discours et pas comme fait de langue ou exemple de grammaire l'énoncé par les marques qu'il pose, présuppose et constitue ou instaure un dispositif d'énonciation, une structure organisant des INSTANCES du type « JE », « TU », « IL », absente de l'énoncé lui-même qui n'en manifeste que des traces, ou des indices linguistiques que sont par exemple les pronoms personnels [...] Instances présupposées par des marques présentes dans l'énoncé. »¹⁴⁹

L'énonciation énoncée est une observation des énoncés appelée par le fait de les considérer comme de dispositifs de figures. Il s'agit que d'un point de vue de départ, qui conduit les lecteurs à construire le discours.

Pour résumer, nous pouvons souligner qu'au sein de l'énonciation énoncée deux conceptions s'opposent, d'abord une énonciation non-énoncée d'une part et une énonciation énoncée d'autre part. Cette dernière envisage l'énonciation comme un acte mobilisant des

¹⁴⁹Louis PANIER « Figures et énonciation », *Op. Cit.*,p.22

stratégies argumentatives discursives et persuasives (qui lui permettent d'orienter son discours) où l'accent porte tant sur l'énonciateur que l'énonciataire.

Il faut souligner que, au sein du CADIR, d'un point de vue sémiotique, l'énonciation peut être envisagée de deux manières différentes. La première correspond à une vision verticale, à un parcours où la mise en discours assure le passage des structures profondes sémio-narratives aux structures discursives de la manifestation. Une deuxième vision, horizontale, correspond à la présence de traces ou de figures dans un texte qui apparaissent comme le résultat du travail de l'instance de l'énonciation. Le mode d'existence du premier sujet est d'être le présupposé logique de l'énoncé. L'énonciation énonçante ou énonciation primaire c'est l'instance présupposée par tout énoncé. Cependant, à côté de cette énonciation proprement dite ou énonciation énonçante, il faut distinguer l'énonciation énoncée qui installe, de manière simulée, la présence et l'activité des sujets parlants, celles des actants-sujet et celle des acteurs qui reçoivent la totalité de leur définition des énoncés eux-mêmes. Il s'agit donc d'un simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif.

Dans cette perspective, le discours en tant qu'ensemble d'énoncés, est produit par l'énonciation énonçante. L'énonciation énoncée, niveau où se trouve le narrateur (sujet), correspond à la manière selon laquelle l'énonciateur présente cette histoire à son lecteur. Et c'est justement cette manière qui est une invitation à la figuralité. C'est-à-dire l'énonciation énoncée renvoie à la question de la figuralité.

III.2.3. L'énonciation énoncée : une invitation à la figuralité

Ce point va nous permettre non seulement de voir les opérations qui permettent le passage de la figurativité à la figuralité ou l'entrée dans une perspective figurale, mais aussi de mettre en lumière le fonctionnement de ces opérations.

Rappelons que l'entrée dans une perspective figurale née de la déformation des figures mises en discours que nous avons décrite dans le chapitre précédent : Du retournement qui conduit à ne plus considérer un texte comme une reproduction plus ou moins exacte de la réalité mais comme un énoncé référé à une énonciation et par conséquent comme un tableau figuratif peint dans le langage. L'énonciation permet donc l'entrée dans la figuralité.

Deux moments selon Anne Pénicaud constituent ce passage à la figuralité : un débrayage et un embrayage qui sont le revers l'un de l'autres

« Le débrayage est le suspens opéré par rapport à la compréhension immédiate qui explique un énoncé par des réalités dont il parle », l'embrayage revient à considérer tout énoncé comme un tableau figuratif peint dans le langage appelant ainsi à en observer les figures. »¹⁵⁰

Selon Pénicaud, dans l'énonciation énoncée, le débrayage donne à voir les énoncés comme des peintures aisément identifiables : une rencontre, des vacances, un voyage...le caractère immédiat de cette identification est le résultat mais aussi l'occasion de nombreuses projections. En effet, reconnaître une scène suppose de courir à l'expérience vécue ou culturelle d'un lecteur, c'est-à-dire une représentation qu'il en a construite : Ainsi identifier une rencontre suppose de savoir ce qu'est une rencontre. C'est dans ce cadre d'ailleurs que Anne Pénicaud considère la sémiotique comme une discipline ayant pour préalable nécessaire un savoir d'ordre encyclopédique qui permet de nommer ce qui a été reconnu mais qu'elle engage à lâcher pour pouvoir lire un énoncé. Elle développe pour cela, une méthode c'est-à-dire un cadre sur le chemin, destinée à guider ce débrayage vis-à-vis du savoir de façon à l'ouvrir sur l'embrayage d'un nouveau.

Le débrayage qui inaugure ce chemin consiste à quitter l'identification des motifs figuratifs pour reconsidérer un énoncé sur la base de trois éléments¹⁵¹ : les acteurs, les espaces et les temps. La coupure entre un texte et la réalité impose qu'ils soient déterminés à l'intérieur de cet énoncé et non à partir des « réalités » dont il parle : l'analyse sémiotique reçoit ainsi comme acteurs, espaces et temps ce qu'un énoncé dit tels.¹⁵²

Ce parti pris la conduit à appréhender tout énoncé par ce filtre, en cherchant à y discerner des dispositifs d'acteurs situés dans un espace et dans un temps. Un énoncé

¹⁵⁰ Anne PENICAUD, « Le modèle du Vitrail et l'analyse énonciative », *Op. Cit*, pp.52-53.

¹⁵¹ Ce choix n'est pas accidentel mais tient aux acquis de la linguistique de l'énonciation acteurs, espaces et temps sont les marques inscrites dans un énoncé par le dire dont il provient. C'est-à-dire les indices de l'énonciation visibles dans cet énoncé.

¹⁵²*Ibidem*

enchaine plusieurs de ces agencements qui se succèdent au gré des modifications d'acteurs d'espace et de temps.

« Tout changement, même infime d'acteur, d'espace ou de temps suscite un nouveau dispositif. Il se présente à l'intérieur d'un énoncé comme autant d'arrêts sur images comparables aux plans successifs d'un film ou aux vignettes d'une bande dessinée. Empruntant la terminologie du théâtre classique, la sémiotique nomme ces dispositifs « scènes ». Ces scènes constituent l'unité de base du regard sémiotique »¹⁵³

L'acteur, l'espace et le temps sont ainsi les figures cadres qui permettent de considérer un énoncé par le filtre de ses scènes figuratives. L'observation montre que ces figures organisatrices sont elles-mêmes précisées par d'autres figures que l'on pourrait considérer par différence avec qu'elle, comme « des figures simples ». Elles servent à qualifier les acteurs, les espaces et les temps, leur donnant ainsi les déterminations qui leur sont propres et qui d'ailleurs évoluent dans le cours d'un énoncé.

Pour considérer ces figures de second rang l'analyse figurative pratique une observation comparée des scènes. Leur mise en tension lui permet de découvrir un énoncé comme un réseau mouvant de figures en relations. Elles apparaissent là comme des figures en « parcours figuratifs ». Chaque figure prises en elle-même à un statut figuratif relativement stabilisé. Elle figure librement une réalité inaccessible, qu'elle re-présente en la recréant dans le langage. Mais les rapports dans lesquels un énoncé l'établit avec les autres l'ouvre une autre dimension de sens, lui confèrent un statut figural. Il faut on entendre par là, les éléments de signification qu'une figure reçoit dans sa relation aux autres figures.

La figuralité opérée par l'analyse figurative, tient précisément à ce débrayage vis-à-vis du figuratif, en tant qu'il permet un embrayage sur le figural. L'attention aux tissages dépouille ces dernières de leur consistance figurative initiale, les restituant du même coup comme les places vides dépourvues de toute signification propres et disponibles pour être requalifiées à partir du système d'échos et d'écarts dans lequel les inscrits l'énoncé. Cette évidence les ouvre ainsi à une nouvelle dimension de sens, exclusivement provenue des

¹⁵³Anne PENICAUD, « Le modèle du Vitrail et l'analyse énonciative », in *Sémiotique et Bible, Op, Cit*, p.54.

tissages figuratifs dont est constitué l'énoncé. C'est pourquoi le statut figural ne situe plus seulement les figures comme les constituants de l'énoncé mais les désigne aussi comme des marqueurs de l'énonciation. Il porte le retournement des lecteurs vers l'énonciation en leur ouvrant l'oreille à la façon dont un énoncé dit ce qu'il dit. Cette phase consacrée à l'énonciataire ouvre la voie d'une sémiotique de l'interprétation du discours.

Tout compte fait, jusque-là, la convocation des théories sur l'énonciation nous a permis d'avoir une idée assez claire sur son parcours au sein de la sémiotique. Il en ressort que la sémiotique de Greimas table ouvertement sur une énonciation objective et une autre subjective. Dans le fond, la même conception est partagée au CADIR mais la différence reste formelle. Le CADIR a tendance à affirmer la présence du sujet d'énonciation dans la phase objective de l'énonciation greimassienne. Pour les sémioticiens du CADIR, il n'y a pas proprement dit une énonciation objective, la présence du sujet se fait ressentir toujours dans un discours d'une manière ou d'une autre. Du moment où le sujet manipule les figures en discours, sa présence reste explicite mais à des degrés différents. Il faut dire que le CADIR prend appui sur les conceptions de la linguistique. Pour Anne Penicaud, l'énonciation énoncée ou énonciation subjective est celle qui met en valeur la question de la figuralité. Cependant, avouons-nous que leur théorie sur l'énonciation nous a semblée très complexe surtout en ce qui concerne le passage de la figurativité à la figuralité, mais aussi leurs nombreuses appellations "énonciation énoncée", "énonciation non-énoncée", "énonciation énonçante" qui empêchent une compréhension assez claire de l'énonciation. C'est l'une des raisons qui nous conduit à revisiter les conceptions de Jacques Fontanille, tout en soulignant d'entrée de jeu qu'il distingue l'énonciation de la subjectivité.

III.3. Les conceptions de Jacques Fontanille

Louis Panier dans un compte rendu d'ouvrage a reconnu la portée de la *Sémiotique du Discours* de Jacques Fontanille. Ouvrage dans lequel, Fontanille réorganise des théories sémiotiques de Greimas et revient sur la question de l'énonciation. Soulignons ce passage de Louis Panier :

« *L'ouvrage de Jacques Fontanille, donne son lecteur, la possibilité de revisiter le fond en comble l'édifice théorique conçu à partir des travaux de Greimas dans les années 70 ; il en propose une réorganisation fondamentale à*

partir des apports des années 80, 90, il présente l'appareil théorique extrêmement cohérent d'une sémiotique intégrale [...] Cette visée fondamentale fournit un point de vue très global et permet une reprise unificatrice non seulement sur les différents paliers d'observation et d'organisation du sens, mais aussi sur les différentes approches théoriques qui constituent actuellement le projet sémiotique et qui se trouvent ainsi réinterprétées et intégrées dans cette perspective. »¹⁵⁴

En effet, notre objectif en abordant les conceptions de Fontanille est de compenser les théories du CADIR qui à notre avis ne proposent pas assez d'outils pour une analyse de corpus comme celui de la presse écrite. Elles ne proposent par exemple pas des outils qui peuvent permettre de passer du figuratif au figural ou des opérations qui permettent au sujet d'énonciation de déformer des figures mises en discours. Anne Pénicaud a d'ailleurs souligné cette insuffisance :

« L'analyse figurative s'est d'abord pratiquée directement, par une considération mentale des énoncés et de leurs réseaux figuratifs. L'enseignement a cependant montré à l'auteur de ces lignes la difficulté de ce chemin d'anamorphose indiquant par contrecoup l'importance de lui donner un appui à la fois concret et précis. D'où l'élaboration d'un modèle visuel destiné à faciliter l'accès à un point de vue figuratif et figural sur un énoncé. »¹⁵⁵

En effet, Anne Penicaud est la jeune arrivée de l'équipe du CADIR elle va constater la puissance ou la force d'attraction de la notion de la figuralité, mais souffrant d'un manque d'instruments d'analyse. Des considérations sont plus « mentales que pratiques », elle propose le *modèle du relief* qui permet d'analyser des textes. Mais ce modèle nous paraît mieux pour des textes bibliques ou littéraires que pour une analyse des articles de presse écrite.

¹⁵⁴Gianfranco MARONNE, *Le corps de la nouvelle. Trois études sur identités et styles dans les journaux télévisés italiens*, in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Presses universitaires de Limoges, 2000, pp. 68-70. Voir compte rendu de Louis Panier sur *Sémiotique du discours* de Jacques Fontanille. P 89

¹⁵⁵Anne PENICAUD, « Le modèle du Vitrail et l'analyse énonciative », *Op, Cit*, p.56

Ces différentes raisons nous conduisent à emprunter des outils d'analyse de Jacques Fontanille. Sa conception semble aller de pair avec celui du CADIR

Le sémioticien dans son ouvrage *Sémiotique du discours* fait état sur l'ensemble de l'appareil théorique de la sémiotique. Nous n'allons pas détailler la richesse de cet ouvrage juste mettre en lumière ses nouvelles orientations de l'énonciation et du discours, plus clairement celle de *l'assomption énonciative* qu'il définit comme une énonciation en acte.

Avant d'aborder clairement cette conception, il serait intéressant de voir les différentes clarifications que Fontanille fait pour aboutir à la notion *d'assomption énonciative*.

En effet, les positions théoriques que Fontanille a développées à tour de rôle font preuve d'une capacité opératoire du concept d'énonciation en sémiotique et rejoignent certains point du CADIR particulièrement la place de la lecture dans la construction du discours. Selon Fontanille, en acceptant des similarités des opérations de lectures et de celles dont est responsable l'énonciateur, l'opération de lecture revêt d'une allure bien singulière :

« Si on admet en effet que les opérations de lecture sont les mêmes, pour l'énonciataire que celles dont est responsable l'énonciateur, si on admet que le parcours génératif de la signification et la sémosis sont aussi bien assumés par l'énonciataire que par l'énonciateur, si on admet enfin que la lecture de la signification d'un texte est aussi bien une construction de ces significations que l'écriture elle-même, alors on reconnaît implicitement que les sujets d'énonciation sont, non pas de part et d'autre de l'énoncé mais à la même place par rapport à lui. »¹⁵⁶

Cette citation de Fontanille met en exergue celle du CADIR, qui met l'énonciataire et l'énonciateur au centre du discours. En mettant aussi en interaction l'énoncé et l'énonciation, l'auteur cherche à assigner la conception de l'énonciation au-delà des *marques énonciatives* et accéder aux opérations de mise en discours. Ce faisant il propose une clarification terminologique : le sujet d'énonciation, par présupposition métaphysique et métapsychologique, est exclu du champ de l'analyse sémiotique. Il est l'instance présupposé

¹⁵⁶ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, Op.Cit, p. 270.

en même temps que l'acte d'énonciation par l'existence même de l'énoncé. Parce qu'il y a énoncé, il y a obligatoirement un sujet d'énonciation qui le présuppose. L'énonciateur et l'énonciataire sont avant tout des archi-actants. Les sujets énonciatifs sont des « simulacres discursifs par lesquels, l'énonciation donne l'illusion de sa présence dans le discours-énoncé ». « De types cognitif », « pragmatique » ou « thymique », ils sont des instances intermédiaires entre énonciation et énoncé qui préparent les identifications de l'énonciataire.

Dans *Sémiotique du Discours*, Fontanille examine les différents actants qui participent au discours en acte ou à l'énonciation. Le sémioticien distingue des actants transformationnels et des actants positionnels. Il fait donc de la logique des places, des *actants transformationnels*, ayant pour domaine d'élection le discours-énoncé, le discours accompli et objectivable, et fait de la logique des places, *des actants positionnels* qui sont liés à l'univers de la présence. Ce sont des actants du champ positionnel, qui fournissent les premières règles et orientations, préalables à l'émergence de la signification. *Des actants positionnels* sont ceux qui définissent l'acte du discours. Du fait qu'ils se rattachent à la position du sujet. Cette position des actants est amplement abordée dans son ouvrage *Sémiotique et littérature*, dans lequel l'auteur aborde la question de *la dimension rhétorique* du discours. Nous le verrons plus en détail dans les pages qui suivent. Mais il nous semble que *l'actant positionnel* est un actant qui contrôle le discours et prépare aussi les identifications de l'énonciataire. C'est cet actant qui manipule des figures et des valeurs mises en discours. Fontanille associe cet actant à *l'énonciation assumptive*. Pour mieux comprendre ses positions théoriques, il serait utile de préciser le parcours de l'énonciation chez Fontanille.

Fontanille avant de mettre le cadre du sujet de l'énonciation passe par une clarification des notions. Ces notions qui ont tendance à se confondre à celle de l'énonciation. C'est la raison pour laquelle, il fait remarquer que la notion est instable du fait que les théoriciens la rattachent à d'autres notions ou à d'autres domaines :

« *Le débat entre courants théoriques est en général fructueux, mais il nous semble ici heurter à deux difficultés qui bloquent un éventuel dépassement dialectique des positions en présence. La première tient du fait que l'énonciation apparaît toujours comme un ajout à une théorie de base [...], la deuxième difficulté réside dans la superposition abusive entre l'énonciation d'une part et les trois notions qui lui sont fréquemment associées d'autre part*

celle de la communication, celle de la subjectivité et celle d'acte du langage »¹⁵⁷.

La volonté du sémioticien en soulevant ce problème est d'autonomiser l'énonciation confrontée à tant de définitions, c'est-à-dire donner à la notion une direction particulière. L'auteur propose d'affiner l'énonciation, en surpassant les marques énonciatives et accéder aux opérations de la mise en discours. Ce faisant, il procède d'abord à une clarification terminologique des notions de « communication », « subjectivité » et « acte de langage » qu'il confronte à celle de l'énonciation.

La démarche de Fontanille nous semble très dynamique pour pouvoir nous orienter et neutraliser le champ de l'énonciation du CADIR. En nous appuyant donc sur ses positions, nous allons à tour de rôles développer les trois axes liés à l'énonciation, celui de la communication, de la subjectivité et de l'acte de langage.

III.3.1. Énonciation et communication

Fontanille distingue clairement l'énonciation de la communication. Si nous avons bien compris sa position, car on est jamais sûr de bien interpréter la pensée de l'autre. Le sémioticien définit la communication comme la circulation des messages à l'intérieur des collectivités ou entre les partenaires d'une interaction particulière. Selon le sémioticien, la communication définit sous cet angle installe systématiquement, l'activité de langage dans un contexte, *« dans une situation englobante qui n'est pas elle-même traitée comme signifiante et qui n'est donc pas elle-même considérée comme un langage mais seulement comme la détermination extérieure d'un langage »*.¹⁵⁸

La communication ici est considérée plutôt comme ce qui ne fait pas partie du langage mais plutôt des éléments de la sociologie, la psychologie voire de l'institution. Elle concerne le hors-texte, c'est-à-dire toutes les activités ou des éléments qui constituent le contexte. C'est l'une des raisons pour lesquelles, Fontanille exclut du champ d'analyse sémiotique le « sujet d'énonciation » lié par présupposition métaphysique et métapsychologique.

¹⁵⁷Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, Op.Cit, p. 272.

¹⁵⁸*Ibidem*

Par ailleurs dans la perspective même de la pragmatique de la communication c'est-à-dire celle d'une interaction des discours (dialogisme, polyphonie, le calcul des implicatures...) Fontanille note que ces éléments ne constituent pas une énonciation, mais des "co-énonciations" des discours, la présence du sujet d'énonciation n'est pas pleinement appréciée, c'est une collaboration des divers partenaires de l'échange à la construction de leur signification.

En revanche, l'énonciation ne concerne pas la circulation des messages dans un contexte extra-sémiotique de type socio-psychologique, selon Jacques Fontanille, elle est liée à la « position de l'instance de discours », c'est-à-dire pour l'énonciateur comme pour l'énonciataire, il ne s'agit pas de faire circuler les messages mais de prendre place par rapport au discours pour en construire la signification.

A travers ces positions théoriques évoquées, Fontanille dissocie nettement la communication de l'énonciation, Il exclut la communication de la sémiotique en la plaçant dans le cadre sociologique, psychologique et institutionnel des discours, dans la communication, des significations sont préalablement articulées, quant à l'énonciation, elle est déterminée par le choix de l'orientation du discours par le sujet, c'est la présence du sujet dans le discours, la prise de ses positions, de ses choix par le langage.

Par ailleurs, Jean-Jacques Boutaud dont la position est inspirée de l'approche sémio-pragmatique différencie de manière intelligible énonciation et cadre communicationnel. Il n'exclut cependant pas la possibilité d'envisager les notions comme l'inter-énonciation au sein du processus communicationnel :

« Parce qu'on ne peut isoler plus longtemps le texte de son contexte (social, culturel, interactionnel), la sémiotique trouve dans la communication les moyens de développer son ouverture pragmatique. Cela dépend de la prise en compte de variables liées aux conditions d'énonciation du message, à la

situation d'interaction aux usages aux représentations sociales et autres conditions de manifestation du sens sur lesquels il faudrait se pencher »¹⁵⁹.

La place que Boutaud assigne à l'énonciation est en dehors des outils de communication qui concernent aussi bien le contexte que l'interaction.

Dans les développements qui précèdent, les auteurs distinguent clairement, la communication de l'énonciation, la communication concerne des schèmes discursifs, ce sont des lieux de reconnaissance qui facilitent les échanges langagiers entre les partenaires, le domaine thématique qui s'y attache. C'est le cadre de la circulation des messages et des éléments extra-linguistiques qui déterminent le genre. Quant à l'énonciation, elle concerne proprement la place du sujet, ces instances « corporelles ».

En ce qui concerne la *pressepeople*, nous pouvons distinguer la situation de communication à celle de l'énonciation. Le cadre communicationnel est déterminé par ses logiques de production que nous verrons dans la deuxième partie, c'est-à-dire le cadre générique. Son cadre générique partagé entre la réalité et la fiction, entre l'information et le divertissement, c'est un genre hybride. L'énonciation concerne la mise en discours des informations. L'univers des discours de la presse écrite plus particulièrement de la presse *people* est influencé considérablement par l'énonciation au sens où l'entend Fontanille, c'est-à-dire sans s'encombrer des éléments qui constituent de cadre de la communication journalistique, elle est déterminée par l'instance du Sujet qui oriente et s'impose dans le discours. Les journalistes offrent au lecteur, l'immense liberté d'effectuer ou d'orienter l'information. Cette liberté peut se voir par l'acte transgressif, le sujet va au-delà des normes préétablies, en rapportant des événements qui ne lui sont pas autorisés. Elle se permet d'évaluer les acteurs publics, par le biais de la sanction. C'est un sujet libre qui ne s'encombre pas des exigences journalistiques. Une autre distinction est faite, celle de la subjectivité et de l'énonciation.

¹⁵⁹Abiba DIARRASSOUBA, *La perception et la communication de l'objet de valeur. Oralité dans la prose romanesque de Amadou Kone*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2017, p 53.

III.3.2. Énonciation et subjectivité

Fontanille invite également à dissocier l'énonciation de la subjectivité. Le sémioticien qualifie cette association de trompeuse, il postule que la subjectivité n'est pas liée à l'énonciation. Nous le notons :

« L'énonciation comme sujet n'a pas tout à fait le même sens, selon qu'on se place du point de vue de la production ou du point de vue de l'interprétation. Du point de vu de la production, le sujet s'exprime en affichant les modalités de sa position à l'égard de l'énoncé, en revanche du point de vue de l'interprétation, le sujet est d'autant plus présent, efficient qu'il n'exprime pas ses actes et les particularités de sa position, car l'énonciation n'a plus aucun moyen ne négocier sa propre position »¹⁶⁰.

Avant d'évoquer clairement les raisons qui font qu'il dissocie l'énonciation de la subjectivité, il est intéressant de revisiter les positions de Benveniste et de sa postérité pour mieux comprendre la portée des réflexions de Fontanille.

Nous savons qu'Emile Benveniste pose l'énonciation comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »¹⁶¹, lorsqu'un locuteur se pose comme sujet, il y a énonciation. Le linguiste associe l'énonciation aux effets de subjectivité posant comme condition une existence du sujet dans l'énoncé. Son postulat se résume comme suit :

« S'il y a énonciation alors il y a sujet. Si cette énonciation est une représentation simulée dans l'énoncé, alors on a affaire à un simulacre énoncé du sujet ; si elle reste présupposée par l'énoncé alors on a affaire au sujet d'énonciation ».¹⁶²

¹⁶⁰ Emile BENVENISTE, *Problème de linguistique générale*, Op. Cit. p. 26.

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² *Idem*, p.264.

Le linguiste va poser des fondements de sa théorie de la subjectivité non seulement sur des pronoms personnels, mais aussi à la relation du locuteur à son interlocuteur lesquelles forment le cœur de sa linguistique de l'énonciation.

Benveniste identifie la subjectivité à travers les déictiques de personnes, les déictiques spatiaux et les déictiques temporels. Les déictiques sont les unités linguistiques qui déterminent les actants et la situation spatio-temporelle du locuteur et de l'allocutaire dans la situation d'énonciation. Ces indicateurs formulés à partir des pronoms, des démonstratifs, des adverbes et des locutions adverbiales servent à mettre en évidence l'instance énonciative contenant l'indicateur de personne, de temps et de lieu. C'est à partir de ces déictiques et de la relation *Je-Tu* que Benveniste pose l'énonciation comme subjectivité.

Une telle position réduit non seulement le discours à une fonction subjective, mais limite aussi les activités du sujet et ses cadres culturel et historique.

C'est en raison de cette conception du linguiste que Fontanille prend position en invitant à distinguer l'énonciation de la subjectivité. Si nous résumons la pensée de Fontanille, le sémioticien va du principe selon lequel, tout discours opère une mise en rapport, rapport du locuteur à lui-même par l'expression de son identité, rapport à l'objet dont il parle par la mise en représentation du monde et rapport à autrui par la définition d'une relation et par conséquent de l'identité d'autrui. Ainsi un locuteur tel qu'il soit ne peut pas formuler un énoncé sur le monde sans qu'une « position » face au monde n'y soit exprimée, sans que son identité en tant que sujet n'y soit inscrite de quelque manière. Les choix discursifs de l'énonciateur traduisent toujours la position qu'il occupe. Lorsqu'on parle d'énonciation, on fait toujours allusion à la prise en charge du langage par un sujet.

La première illustration faite par le sémioticien est celle de *l'Ego*, considéré chez Benveniste comme le centre de l'instance du discours. Il s'oppose à cette idée en s'appuyant sur les langues asiatiques où « *Ego* occupe une seconde place, établie et désignée à partir de la place d'autrui, elle-même définie par sa position dans la stratification sociale et symbolique » Pour Fontanille, *Ego* n'est pas le déterminant ou le centre dans un discours, elle échappe dans certains cas à cette unicité, c'est l'exemple des langues asiatiques où le référent de l'énonciation n'est plus Egotique mais la stratification sociale qui ne relève pas au sens strict de la personne. En outre, le sujet est une formation culturelle, vu sous cet angle il n'est pas

totalelement autonome. Par ailleurs, selon le sémioticien, l'idée de la *praxis* par définition ne rend pas légitime la notion de subjectivité dans l'énonciation car la *praxis* désigne un ensemble d'énonciations, qui sous-tend l'activité de plusieurs actants et non pas d'un seul. Aussi, le sémioticien rappelle que certains textes poétiques sont caractérisés par embrayage à partir d'un monde impersonnel où le centre de référence est un *Tu*.

Fontanille nous invite donc à distinguer la subjectivité de l'instance de discours

« La question de la subjectivité doit être traitée indépendamment de celle de la personne, qui renvoie à une schématisation culturelle de l'énonciation et dans la perspective d'une construction progressive de l'identité modale des actants et pas comme un succédané de l'énonciation. La question de la subjectivité doit en particulier être soigneusement distinguée de celle de la prise de position de l'instance de discours qui elle-même a lieu indépendamment des effets de personne et de sujet »¹⁶³.

Cette distinction est également faite au CADIR, lorsque Louis Panier invite à prendre l'énoncé comme le lieu du sujet et à voir l'énonciation dans la prise de position du sujet d'énonciation. Fontanille postule que la notion de subjectivité renvoie à la distinction entre les divers actants transformationnels (sujet/objet destinataire/destinataire) alors que la structure actancielle de l'instance de discours est seulement positionnelle. L'énonciation ne peut être prise comme une catégorie actancielle, mais comme l'action du sujet.

Cette position de Fontanille est palpable en journalisme plus particulièrement dans la presse écrite. Pontileau¹⁶⁴ a montré par exemple que le journaliste en livrant des informations ne peut ne pas donner une représentation de cet objet et ce faisant définir la nature du rapport qu'il entretient avec l'objet. La mise en représentation avec l'objet implique un point de vue, une « position » qui est celle du journaliste et qui concourt à définir son identité sociale en tant que témoin du fait du monde.

¹⁶³ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, Op.Cit, pp.274-275

¹⁶⁴ Roselyne RINGOOT, *Analyser le discours de presse*, Coll. « I.COM », Armand Colin, Paris, 2014, p.76

C'est dans cette perspective que, Eric Landowski sous une approche sémiotique a suggéré de considérer un journal comme une personne portant des valeurs, cela pourrait s'entendre que les écrits journalistiques sont des *sémioses* stables portées par un sujet.

« *Considérer le journal comme une personne, une véritable personne morale s'entend [...] Au-delà de la simple reconnaissance juridique, cela implique qu'une entité figurativement reconnaissable prenne corps derrière son titre : il faut que le journal s'affirme socialement comme un sujet sémiotique .* »¹⁶⁵

Ces propos d'Eric Landowski, interpellent sur une perception double du sujet d'énonciation, d'abord un sujet en tant que journal qui porte les marques de subjectivité à travers par exemple l'usage de certains genres journalistiques, il s'inscrit dans les textes juridiques, au-delà de cette instance, il existe une autre instance d'énonciation qui prend position dans le discours, il est autonome use son langage à d'autres buts. C'est de ce sujet qu'il sera question dans nos analyses. Voyons par la suite la distinction de l'énonciation à l'acte de langage.

III.3.3. Enonciation et Actes de langage

L'énonciation comme actes de langage a été abordée par les philosophes du langage, plus précisément, John Austin et Searle. Ces auteurs abordent, à travers les actes de langage, la question de la communication et de la réception des textes littéraires. Les mots sont souvent des actions : dire signifie, sans doute, transmettre à l'autre certaines informations, concernant l'objet dont on parle mais en même temps dire signifie *faire*, c'est-à-dire agir sur l'interlocuteur. Telle est l'idée qui prévaut dans les actes de langage.

Dans ses conférences réunies sous le titre *Quand dire, c'est faire*, Austin établit la distinction entre les actes de langage, en particulier entre les « énoncés performatifs » et les « énoncés constatifs »¹⁶⁶. Un énoncé constatif est soit vrai soit faux. Par contre un acte performatif n'a aucune valeur de vérité, il n'est donc ni vrai ni faux; il n'a pour but qu'à agir sur son récepteur. C'est cette dichotomie que propose l'auteur en regroupant des énoncés

¹⁶⁵ Eric Landowski, *La société réfléchie*, Seuil, Paris, 1989, p.127.

¹⁶⁶ John Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Coll. « Point essais », Seuil, Paris, 1991, p.73

constatifs et performatifs à partir de la distinction de décrire/ faire. Les constatifs sont des énoncés descriptifs, ils ne servent qu'à décrire le monde, sans aucune intention, les performatifs des énoncés dont l'énonciation équivaut à un faire ou autrement dit, *dire* c'est *faire*. C'est un énoncé de forme indicative, mais qui possède cette propriété que son énonciation accomplit l'événement qu'il décrit.

Les énoncés constatifs sont aussi une forme d'acte, l'acte « phonatoire » tout au moins, et que les divers actes de langage ne se distinguent les uns les autres que par la « valeur illocutoire » qui les caractérise. Austin a construit une nouvelle notion, celle d'acte « illocutionnaire », destiné à englober, à titre de cas particuliers le concept de performatif. La dimension illocutionnaire s'ajoute à celle dite locutionnaire car en disant quelque chose le locuteur accomplit le second type d'acte, l'expression ayant une forme caractéristique qui montre comment elle doit être reçue par le destinataire.

Par cette notion de « valeur illocutoire » de l'énonciation, Oswald Ducrot caractérise les performatifs en disant qu'ils jouent une fonction argumentative perceptible dans l'intention du locuteur, pour ce théoricien, l'intention implique la performativité d'un énoncé. L'acte d'énonciation dite « illocutoire »¹⁶⁷ peut être une assertion, une promesse, un ordre, une interrogation, une concession...

La dimension perlocutionnaire s'ajoute aux deux autres, car toute expression ayant un sens et une référence qui est en même temps un acte d'assertion ou de promesse, un ordre, une prière produira un certain effet sur le destinataire. L'acte d'énonciation peut susciter une irritation, une peur, une déception, un rire de l'interlocuteur. La dimension perlocutionnaire est dépendante, elle aussi des instances discursives, mais elle fait intervenir également des mécanismes de nature extralinguistique.

Tout compte fait, l'idée que veulent faire passer les des philosophes est la suivante : L'information pure et simple n'est jamais une fin en soi ou tout au moins, il y a toujours un motif qui pousse le locuteur à donner une information, à dire telle ou telle chose ou tout simplement à parler. L'aptitude à provoquer quelque chose est le trait caractéristique essentiel

¹⁶⁷John. Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, *Op.cit.*, p. 87.

des performatifs. Leurs énoncés ont pour fonction de provoquer quelques choses, ne serait-ce que la réaction du récepteur d'un message.

Jacques Fontanille dans *Sémiotique du discours* montre que tout texte a pour vocation d'influencer son destinataire, il n'y a aucun acte de langage sans intention, tout texte vise un destinataire :

« *Aujourd'hui même le concept et les procédures de planification de l'information ne peuvent se passer d'une représentation explicite du destinataire, de sa compétence, de ses attentes et des parcours d'action qu'on cherche à lui faire accomplir ou cherche à optimiser par l'intermédiaire d'une information programmée. On ne peut donc imaginer de communication humaine sans influence, sans action de l'un des partenaires sur les autres, on ne peut concevoir l'énonciation et le discours sans prendre en compte leur influence et leur action sur les états de choses qu'ils évoquent.* »¹⁶⁸

Selon le sémioticien, toute énonciation telle qu'elle soit est un acte de langage, le discours est écrit pour quelque chose, soit pour influencer, soit pour informer, soit pour agir, il n'y a pas de discours sans intention, l'intention réside dans le discours, lorsqu'un sujet se met à parler ou à écrire c'est pour un but, c'est pour viser son interlocuteur. On ne peut donc pas associer l'acte de langage à l'énonciation.

Fontanille résume donc des actes de langage comme simplement des logiques du discours, tout discours est fait pour influencer, il y a toujours une logique d'intention dans tout discours. Il propose plutôt la notion de *prédication*.

L'énonciation n'est pas le langage lui-même « mais la propriété du langage qui manifeste cette activité ». La prédication et l'assomption permettent de distinguer l'acte de langage de l'énonciation en général. Cette distinction est particulièrement intéressante, dans le cadre de nos travaux, nous considérons l'énonciation comme *prédication assumptive*

¹⁶⁸Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des discours*, Op. Cit, p.217.

III.3.4. Prédication assumptive

La prédication assumptive, c'est l'engagement dans l'assertion, où il est question pour le sujet de prendre la responsabilité de l'énoncé pour s'approprier ainsi la présence décrétée, l'instance de discours doit les rapporter à elle-même à sa position de référence et à l'effet qu'ils produisent sur son corps.

Cet acte d'assomption est de ce fait l'acte par lequel l'instance de discours fait connaître sa position et ce qui advient dans son champ. Fontanille associe donc l'énonciation à celle de la prédication assumptive qui est une autre articulation de la présence « présence de l'instance de discours de ce qui advient, présence à ce qui apparaît dans le champ et qui n'est pas elle-même »¹⁶⁹ c'est la force d'engagement dans l'acte de prédication. C'est la portée de cette assomption que se dégagera par exemple dans le discours verbal une dislocation syntaxique, une thématisation ou une emphase voire une manipulation des figures ou des valeurs.

L'analyse sémiotique du discours est ainsi conduite à mettre le sujet au centre de ses investigations et à analyser le discours en acte.

Le terme d'instance proposée par Benveniste désigne le discours en tant qu'acte. Fontanille précise que ce terme d'instance est employé pour « éviter d'introduire prématurément la notion de sujet ». Du point de vue du discours, l'acte est un acte d'énonciation qui produit la fonction sémiotique. L'instance désigne « l'ensemble des opérations, des opérateurs et des paramètres qui contrôlent le discours », et le sujet qui contrôle ce discours c'est l'actant positionnel.

III.3.5. Les actants positionnels

C'est Lucien Tesnière¹⁷⁰ qui, le premier a mis l'accent sur la dimension actancielle d'une phrase, considérant la phrase comme « un petit drame, une scène » qui dispose autour du prédicat verbal les valences du verbe qui désigne à la fois le nombre et la place des actants

¹⁶⁹ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, Op. Cit, p.285.

¹⁷⁰ *Idem*, pp.160-161, voir Louis TESNIERES, *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959

nécessaires au drame. Tesnière constate que les verbes français exigent tout au plus des structures de base de valence (sujet objet destinataire par exemple). Il propose de généraliser cette constatation en ne retenant que trois types d'actants : *le prime actant*, *le second actant*, *le tiers actant*. Cette classification a été reprise en sémiotique par Jean Claude Coquet qui en a fait la clef de voûte d'une sémiotique énonciative.

Par ailleurs, la grammaire des cas, dont l'initiateur le plus connu est Fillmore, procure une autre description de ces actants, qu'il appelle des cas profonds. Lui aussi part de l'idée que la phrase, avant même d'être une suite de syntagmes disposées en ligne, est la représentation sémantique d'une scène, chaque scène prédicat impose une certaine distribution d'actants. Ces actants sont pour l'essentiel, *l'agentif* (actant animé instigateurs), *l'instrumental* (actant animé intervenant), *le datif* (actant animé affecté), *le factif* (actant résultant), *le locatif* (actant de situation) et *l'objectif* (actant inanimé affecté). Tous ces actants participent à la scène prédicative d'une phrase.

Partant de la phrase au discours, Fontanille dans *Sémiotique du discours* interprète ces différents niveaux d'actants, pour mettre en place les actants qui constituent l'œuvre de l'instance du discours. Nous le citons :

« *C'est cette dernière question que nous voulons reprendre systématiquement dans la perspective d'une sémiotique du discours. La logique des places est une logique positionnelle : elle définit les actants uniquement à partir d'une position de référence, à partir desquels ils peuvent être situés. La logique des forces est une logique transformationnelle : Elle définit les actants uniquement à partir de leur participation à une transformation entre deux états, et de leur engagement en vue de cette transformation* »¹⁷¹.

Pour Fontanille, ces actants sont abordés de deux façons différentes, selon une logique des places (Testinère), et selon une logique des forces (Fillmore). Le parcours de leur identité est aussi différent.

¹⁷¹ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des discours*, Op. Cit, p. 161.

La logique des forces est composée de variations de la force qui définit l'actant, cette force étant considérée comme l'ensemble des conditions nécessaires pour la réalisation de l'acte. Elle concerne l'univers de la jonction, celui des énoncés d'état et d'action, des transformations et de la programmation narrative. En revanche, la logique des places est composée « d'une série de positions énonciatives : l'actant change d'identité en se déplaçant, il passe au premier plan, ou il recule au second plan, en fonction de la position, que lui assigne chacun des prédicats successifs. »¹⁷²

Il fait donc de la logique des places, des *actants transformationnels*, ayant pour domaine d'élection le discours-énoncé, le discours accompli et objectivable, et fait de la logique des places, *des actants positionnels* qui sont liés à l'univers de la présence. Ce sont des actants du champ positionnel, qui fournissent les premières règles et orientations, préalables à l'émergence de la signification. *Des actants positionnels* sont ceux qui définissent l'acte du discours. Du fait qu'ils se rattachent à la position du sujet, au lieu de l'effectuation du discours. Ils sont localisables à partir de la structure d'un lieu.

« La distinction entre les actants positionnels et les actants transformationnels, repose sur celle plus générale, qui conduit à opposer l'univers de la présence d'une part et celui de la jonction d'autre part [...], l'univers de la présence a pour domaine d'élection, le discours conçu comme un ensemble de signifiants soumis aux actes d'énonciation ». ¹⁷³

Après cette distinction de Fontanille, nous allons nous intéresser aux *actants positionnels* qui définissent des actants de l'instance de discours. Puisqu'ils sont considérés comme le lieu de la présence, du discours en acte, Ils font partie du champ positionnel, ce sont eux qui orientent la scène prédicative du discours, plus général, ce sont des « sujets de discours ».

L'œuvre de Jean Claude Coquet, tout entière est centrée sur la question du sujet. Cette question est abordée par Fontanille sous le vocable ' d'actants positionnels'.

¹⁷²Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des discours*, Op. Cit, p.162.

¹⁷³*Ibidem*

Coquet part de l'idée selon laquelle la signification, rapportée à son sujet est tenue par une clé de voûte actancielle. Les actants sont définis par leur « mode de jonction modale » ou « prédicative », désignant les facettes d'identité qu'implique toute énonciation. Ils sont saisis dans la dimension discursive de l'activité signifiante, ils sont dans le champ positionnel et ne « comportent pas tous et à tout instant une morphologie stable », Jean Claude Coquet propose alors sur le fond d'une terminologie empruntée à Tesnières de distinguer essentiellement au sein de l'instance de discours trois types d'actant, deux types de primes actants, *le non-sujet* et *le sujet*, confrontés à l'objet (le second actant), auxquels s'ajoutent éventuellement le destinataire (le tiers actant). Denis Bertrand précise la primauté du prime-actant dans ce groupe d'actants :

« *Le prime actant est au centre du dispositif et plus précisément des relations entre les deux instances qui le constituent, sujet et non-sujet. Ces relations déterminent le schéma de base de l'analyse de l'instance discursive* »¹⁷⁴.

Le prime-actant disons-le, est chez Jean-Claude Coquet ce que représentent *les actants Positionnels* chez Fontanille. Fontanille à son tour, distingue *les actants positionnels* en deux grands types : *actant de direction (source et cible)* et *actant de contrôle*. Avant d'en arriver à cette classification, il fait remarquer qu'à l'intérieur du champ positionnel s'opèrent deux actes perceptifs élémentaires, la visée et la saisie. Ces deux actes impliquent chacun au moins deux actants positionnels, un premier et un second, *l'actant source et l'actant cible*, un troisième est également prévu c'est *le contrôle*.

Le champ positionnel est constitué de trois actants : l'instance source, l'instance cible et *l'instance de contrôle*. *L'instance source* est rattachée au *non-sujet* de Coquet, *l'instance cible au sujet*. *Le contrôle* est géré par les deux instances et est rattaché à la position du jugement. Le sémioticien, résume les trois actants en deux actants positionnels :

« *Ce dispositif minimal repose finalement sur le fait que les actes perceptifs élémentaires présentent deux propriétés de base : une direction (source/cible)*

¹⁷⁴ Jean-Claude COQUET, *Discours et son sujet*, Op. Ci., p 123.

et un contrôle de cette direction, qui peut en modifier l'orientation, la dédoubler, l'interrompre, la prolonger etc.) »¹⁷⁵

Dans *Sémiotique et littérature*, Fontanille lie l'instance cible à l'instance de contrôle. Il juge en effet que l'instance contrôle joue le même rôle que la visée source, elle assume et évalue les objets. A partir de cette définition, l'actant de contrôle paraît jouer le même rôle que l'instance source de direction. L'actant de direction (source) comme le *non-sujet*, c'est celui de la prédication existentielle et l'actant de *contrôle* celui de la prédication assumptive.

La typologie proposée par Fontanille a été exclusivement élaborée pour rendre compte des discours de la communication, plus particulièrement celle du cinéma, nous conservons les dénominations *de actant de direction et actant de contrôle*, qui en outre de leur définition plus spécifique, ils nous paraissent correspondre à la question générale de l'information-*people*. Nous le justifierons au fur et à mesure de notre argumentation.

Que retenir sur ce parcours évolutif de l'énonciation ? Le fait d'avoir abordé la question de l'énonciation en l'inscrivant dans le cadre de la sémiotique, d'abord de Greimas et ensuite de Louis Panier, nous a permis de comprendre son évolution au sein du parcours génératif. Nous avons vu que le CADIR imposait l'énonciation dans le parcours génératif, selon Louis Panier, on ne peut comprendre le discours sans inclure la présence d'un sujet d'énonciation. Qui dit discours dit énonciation. Cette conception est partagée par Jacques Fontanille, il définit l'énonciation comme acte de discours. Nous allons donc voir les opérations et les instruments du discours.

III.4. Les actes de discours

III.4.1. Les positions énonciatives

Les actes de l'instance de discours sont en un trait des opérations énonciatives, c'est-à-dire *l'embrayage et le débrayage*. Ce sont des opérations qui accompagnent l'acte fondateur de l'énonciation. La question qui nous intéresse ici est surtout de voir comment ces opérations sont abordées dans une problématique de la figuralité.

¹⁷⁵Jean-Claude COQUET, *Discours et son sujet*, Op .Cit. , p.124

Fontanille en mettant en exergue ces deux notions sous le vocable de *brayage* veut annuler l'idée de l'opposition entre le débrayage et l'embrayage mais aussi rejeter l'idée selon laquelle le discours commence nécessairement par l'opération de débrayage. Revenons sur la définition de ces deux opérations.

Le débrayage généralement est « l'opération par laquelle l'instance d'énonciation se disjoint et projette hors d'elle, lors de l'acte de langage et en vue de la manifestation, certains termes liés à sa structure de base pour constituer ainsi les éléments fondateurs de l'énoncé-discours ». Quant à l'embrayage, elle est généralement l'inverse du débrayage qui est l'expulsion, hors de l'instance d'énonciation, des termes catégoriques servant de support à l'énoncé, *l'embrayage* désigne l'effet de retour à l'énonciation, produit par la suspension de l'opposition entre certains termes des catégories de la personne et/ou de l'espace et/ou du temps, ainsi que par la dénégation de l'instance de l'énoncé.

Denis Bertrand fait primer le débrayage sur l'embrayage. Il représente le phénomène énonciatif en considérant au départ le débrayage qui forme le discours, qui fait associer le discours. Pour Denis Bertrand tout discours commence par le mécanisme de débrayage et entraîne par la suite celui de l'embrayage. Le sujet commence toujours son discours en énonçant un non-je un non-ici, un non-ailleurs. Le débrayage est la première opération de tout discours :

« Le débrayage est la condition première, pour que se manifeste le discours sensé et partageable : il permet de poser et ainsi d'objectiver, l'univers du « il », pour la personne, l'univers de l' « ailleurs » pour l'espace et l'univers de l' « alors » pour le temps »¹⁷⁶.

Et ce n'est qu'après cet horizon du débrayage que le sujet énonciateur peut faire retour à l'énonciation pour réaliser l'opération de l'embrayage qui installe le discours à son tour à la première personne. « L'embrayage suppose le débrayage antérieur »¹⁷⁷.

Cette définition de la sémiotique greimassienne plus précisément de Denis Bertrand semble aller à l'encontre des définitions du CADIR quant à la problématique de la figuralité qui est liée à une prise directe du sujet d'énonciation sur le monde tout en sachant que dans la

¹⁷⁶ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire, Op, Cit*, p.157.

¹⁷⁷*ibidem*

mise en discours des figures ces dernières subissent des déformations, elles sont la marque d'un sujet de contrôle, c'est le sujet qui décide de l'orientation prédicative. C'est dans cette perspective que Fontanille focalise ses réflexions sur le primat de l'embrayage dans l'instance du discours. Nous le citons :

« L'embrayage a été en général défini comme un ensemble de ruptures d'isotopies (ruptures spatiales, temporelles, actuelles), opposant le je et le il, le maintenant et l'alors, l'ici et l'ailleurs. Cette description est juste mais ne cerne pas les conséquences superficielles, et pour tout dire les conséquences textuelles et morphologique du débrayage. En outre elle exploite une instance à valeur générale [...], la prise de position étant considéré comme le premier acte du discours, instituant un champ de présence et le débrayage étant défini comme changement de position, les diverses ruptures d'isotopies associées au débrayage apparaîtrons alors comme des manifestations superficielles de l'opération de base »¹⁷⁸.

Par ailleurs dans la volonté de rompre avec l'opposition des actes, il précise, dans son ouvrage *Le savoir partagé* que « l'embrayage n'est jamais l'inverse du débrayage »¹⁷⁹. Pour le sémioticien il ne peut y avoir d'embrayage intégral comme il ne peut y avoir de débrayage intégral. Les deux constituent le discours sous forme de mouvement qui participe à des opérations de conjonction (embrayage) et de disjonction (débrayage). Et c'est leur ensemble qui constitue le brayage. Pour Jacques Fontanille, l'instance de discours est fondé sur deux actes fondamentaux, la prise de position (première forme que prend l'actant d'énonciation il se pose comme corps propre) et celle du brayage (le changement de positions dans l'instance de discours).

III.4.1.1. Le Brayage

Le terme brayage est donc proposé par Fontanille pour recouvrir ces deux opérations. Il s'agit d'un concept étendu qui « caractérise l'acte d'énonciation par excellence ». Selon Fontanille, c'est dans le brayage que le discours manifeste indirectement la prise de position.

¹⁷⁸Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Op. Cit, p. 232

¹⁷⁹ Jacques FONTANILLE, *Le savoir partagé, Sémiotique et théorie de la connaissance Chez Marcel Proust*, Hades, 1987, p.96

Le discours est ainsi considéré comme un champ de présence ou tout changement de position est à repérer.

Le terme de brayage est construit à partir de ses deux dérivés plus connus l'embrayage et le débrayage. Une fois la prise de position a été accomplie, la place est donnée au brayage. Fontanille fait du brayage le deuxième acte de l'instance de discours après celui de la prise de position :

« *C'est le deuxième acte fondateur de l'instance de discours : le débrayage accomplit le passage de la position originelle ; l'embrayage s'efforce de retourner à la première position* ». ¹⁸⁰

Le débrayage permet de se détacher du simple vécu de la présence. Lors de cette opération, le discours perd en intensité. Il crée de nouveaux espaces, de nouveaux mouvements sont explorés et d'autres actants sont mis en scène. Le débrayage est donc par définition pluralisant et se présente comme un déploiement en extension. Il pluralise l'instance de discours qui est ainsi ouvert comporte, au moins virtuellement, une infinité d'espaces, de moments et d'acteurs.

L'embrayage est en revanche d'orientation conjonctive sous son action, l'instance de discours s'efforce de retrouver la position originelle qui est lui est presque impossible, car le retour est en quelque sorte une autre forme de prise de position mais en construit des simulacres le discours propose donc une représentation simulée du moment (maintenant), du lieu, (ici), et des personnes de l'énonciation (Je/Tu). L'embrayage renonce à l'étendu, car il revient au plus près du centre de référence et donne la priorité à l'intensité , il concentre à nouveau l'instance de discours.

Selon Fontanille, tout discours est donc constitué de ces deux opérations. Le discours procure à la fois la deixis et le simulacre d'une instance unique. L'unicité du sujet d'énonciation n'étant qu'un effet de l'embrayage le plus poussé, la situation ordinaire de l'instance de discours est la pluralité. Pluralité des rôles, pluralité des voix, pluralités des positions.

¹⁸⁰ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours, Op, Cit*, p.253

III.4.1.2. La prise de position

Convoquée dans *Sémiotique du discours* pour caractériser la « rencontre » entre l'énoncé et l'instance de discours orchestrée par la *praxis énonciative*¹⁸¹, la notion de prise de position concerne le choix de l'énonciateur lors de la mise en discours entre le débrayage et l'embrayage. Fontanille va du principe selon lequel, l'instance de discours est la rencontre entre des grandeurs discursives présentes dans le champ du discours, des formations signifiantes stabilisées, voire stéréotypées, qui ressortent à l'usage, à l'« impersonnel de l'énonciation » C'est le choix pour un sujet d'énonciation de commencer son discours soit par l'opération de débrayage soit par l'opération d'embrayage. C'est le fait de choisir entre ces deux instances qui constitue la prise de position chez Fontanille.

Ainsi sommes-nous en mesure de définir les opérations de la mise en discours dans une problématique de la figuralité, c'est-à-dire les différentes prises de positions du sujet d'énonciation dans le discours. La question de la figuralité est concernée par l'opération d'embrayage, qui définit une prise de position directe de l'énonciation en mettant en discours des figures selon sa propre perception. Rappelons la position des lyonnais. La mise en discours convoque obligatoirement un sujet d'énonciation. Le premier niveau de sa présence est celle de sa prise de position de l'énoncé. Une fois positionné, il oriente son discours soit par débrayage en reproduisant des figures du monde naturel, soit par embrayage par la déformation des figures. Prenons un extrait d'article de presse pour mieux l'illustrer.

« Les cloches sonnent, midi dans moins d'une demi-heure, le pape Francois qui se trouve au Synode sur la famille, dans un bâtiment doit rentrer à Santa Marta, l'hôtel des cardinaux et des hauts prélats au cœur du Vatican où il habite à l'ombre de Saint-Pierre. C'est là qu'est fixé notre rendez-vous, chez lui. ». Paris Match

Dans cet extrait de *Paris Match*, il s'agit d'une interview chez le Pape. La figure mise en discours est celle de la rencontre. De prime à bord, les phrases d'attaque introduisent une mise en place par débrayage, on parle d'une prise de position par débrayage, c'est une

¹⁸¹En renvoyant à la schématisation et à la réactivation du produit des usages par la production/réception individuelle et collective, le concept de praxis énonciative intègre la dimension du dialogisme (constitutif et interlocutif).

présentation déictique de l'énoncé et annonce de manière objective le lieu de la rencontre. De ce fait, elles indiquent directement un état du monde. Visiblement la figure de la rencontre annonce un parcours figuratif dans lequel le sujet d'énonciation prend ses distances. Le cadre, le temps sont clairement indiqués dès l'attaque pour rendre l'information claire et respecter le principe des énoncés objectivant qui exigent une prise de position par débrayage. Par la suite nous avons la description du lieu de la rencontre « une résidence moderne qu'il a choisi d'habiter dès son élection. Quatre pièces fonctionnelles du décor sobre ». La figure de la rencontre maintient son mode figuratif. Dans la suite de la rencontre est prise en discours selon la sensibilité du journaliste. On a une autre prise de position, celle de l'embrayage. La rencontre est décrite de manière extraordinaire :

« J'ai trop peur de perdre un mot de cet échange extraordinaire [...] Nous avons passé avec le pape un moment si exceptionnel que le temps ne semble plus avoir de prise. »

Nous voyons à partir de cet exemple le changement de prise de position. Il n'y a pas un discours proprement dit objectif, dans le discours, les prises de positions peuvent varier. D'où la problématique des points de vue que nous allons esquisser brièvement. Ce point nous permettra de préciser lors de nos analyses, les différents points de vue selon le mode de saisie pris en compte par le sujet d'énonciation.

III.4.1.3. Positions énonciatives

En ce qui concerne l'usage des points de vue en général, les positions théoriques sont très variées et pas toujours compatibles : on pourrait à peine considérer différentes orientations dans ces réflexions théoriques qui sont en bonne partie inspirées des concepts issus des théories littéraires. Nous allons nous appuyer sur les conceptions de Fontanille.

Nous partons de la définition de Fontanille dans le chapitre consacré au point de vue de son ouvrage, *Sémiotique et littérature*. Le théoricien part d'une définition minimale et générale qui présente le point de vue comme « un ensemble de procédés visant à orienter et colorer subtilement le discours ». Selon le sémioticien, la difficulté vient de la définition d'une méthode pour un terme qui appartient, comme beaucoup d'autres concepts sémiotiques à la langue usuelle. Fontanille insiste sur l'insuffisance des propositions dont la linguistique et

la narratologie font état pour définir le point de vue. Il définira le point de vue à partir d'une définition du dictionnaire :

« Source qui vise et cible. De ce qui est visé sont les deux actants élémentaires entre lesquels la « modalisation », le réglage, joue un rôle important pour qu'on puisse voir le mieux possible. »¹⁸²

En effet, il s'agit d'un vouloir voir et d'un pouvoir voir. Le point de vue suppose que le sujet veuille voir (modalisé par un vouloir-faire) et s'arrange pour pouvoir voir (modalisé par un pouvoir-faire). Il y a un objet qui se dérobe et un sujet qui veut voir, si bien que le point de vue se joue dans le réglage (techniquement, la modalisation) entre un sujet et un objet. C'est toujours dans le cadre d'une relation (positionnelle) entre deux actants positionnelles et la tension entre la visée et la saisie, que le réglage modal prend sens et permet aussi aux actants positionnels de se transformer en actant transformationnels. Enfin, il s'agit surtout d'un réglage modal entre la visée et la saisie.

Un énonciateur sélectionne une partie de discours, la découpe et l'offre à ce simulacre qu'est l'observateur. Pour mettre en évidence la compétence de l'observation, Fontanille propose les stratégies de point de vue, orientant le discours et la signification. Ces stratégies sont basées sur deux critères tensifs que Pierre Ouellet avait aussi signalés : les grandeurs extensives et les grandeurs intensives. Le premier critère relève de la quantité, de l'étendue, et le second de la qualité, de l'intensité. Le tableau ci-dessous illustre la typologie de Jacques Fontanille qui décrit la stratégie perspective selon deux valences à saisir : étendue et intensité.

Tableau Stratégie des points de vue proposés par Jacques Fontanille

	Intensité forte	Intensité faible
Etendue forte	Stratégie englobante	Stratégie cumulative
Etendue faible	Stratégie sélective	Stratégie particularisante

La stratégie *englobante* désignée par la corrélation d'une étendue forte avec une intensité forte « a pour principe la domination et la compréhension des états de choses, et n'accorde de

¹⁸²Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours, Op, Cit*, p256

la valeur qu'à leur ensemble cohérent, à leur totalité. »¹⁸³. Autrement dit, elle s'inscrit dans un système de valeur de totalité. Cette stratégie de point de vue permet de saisir l'espace dans sa totalité. « La nature des actes perceptifs » est de « rassembler ». Dans le cadre des articles de presse, cette stratégie correspond aux articles qui mettent en valeur « la totalité de l'événement à partir d'un seul de ses aspects. »¹⁸⁴

La stratégie cumulative désignée par la corrélation d'une étendue forte avec une intensité faible permet à l'observateur de balayer rapidement le parcours vaste et de construire l'objet en séries. Cette stratégie n'a pas la possibilité d'accéder à tous les aspects de l'objet et au fur et à mesure pour atteindre l'exhaustivité, qui est la seule valeur acceptée par cette stratégie. « La nature des actes perceptifs » est d'ici de « balayer ». Cette stratégie concerne les articles qui mettent en valeur « l'intensité ponctualisante pour accéder à d'autres aspects de l'événement visé. »¹⁸⁵

La stratégie élective définie par la corrélation d'une étendue faible avec une intensité forte indique la focalisation sur certains aspects de l'objet. Ce point de vue présuppose la sélection et la focalisation lors de la construction de l'objet. Elle insiste sur le principe qui consiste à « sélectionner des éléments et à se focaliser dessus pour connaître et agir ». Selon cette stratégie, l'observateur choisit une partie de l'objet, « l'élément le plus exemplaire possible » et son attention sera retenue sur l'aspect choisi. Cette stratégie a pour valeur la « représentativité » ou « l'exemplarité ». Ce type d'article concerne les articles qui « renoncent à toute intensité et donnent la priorité à l'étendue de l'événement en question. »¹⁸⁶

Enfin, la stratégie *particularisante* déterminée par la corrélation d'une étendue faible avec une intensité faible met au premier plan « la spécificité de la partie isolée », elle est présentée comme « quelque peu myope », car l'énonciataire prend une partie isolée de l'objet qui n'est ni exemplaire, ni représentative. Il s'occupera de la spécificité de cette partie isolée. La spécificité est donc la seule valeur admise dans cette stratégie. Ce type de point de

¹⁸³Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essai de méthode*, Presses universitaires de Limoges, Coll. « Formes sémiotiques », 1997 p.53

¹⁸⁴ *Ibidem*

¹⁸⁵ Didier TSALA EFFA, thèse de doctorat, De l'événement aux univers de sens. Sémiotique de la presse écrite, *Op, Cit*, P. 89.

¹⁸⁶ Didier TSALA EFFA, thèse de doctorat, De l'événement aux univers de sens. Sémiotique de la presse écrite, *Op, Cit*, P. 89.

vue correspond aux articles de presse dont « l'action porte sur la multiplication des visées, soumettant ainsi l'étendue de l'événement à l'ensemble des intensités qu'on peut y déduire. »¹⁸⁷

La stratégie particularisante s'oppose à la stratégie englobante à l'aide des catégories oppositives spécificité/totalité et la stratégie élective s'oppose à la stratégie cumulative à l'aide des catégories oppositives exemplarité/exhaustivité. Chaque stratégie organise et construit l'objet d'une manière différente, par le rassemblement, par la focalisation, par le balayage ou par l'isolement. Les stratégies des points de vue mettent en évidence le rapport entre la perception et la figurativité.

III.4.2. Les rationalités.

Après avoir traité les opérations et les positions énonciatives dans le discours, il nous revient de voir les différents modes de saisie d'un discours.

III.4.2.1. Une saisie figurative

Dans une saisie sémantique, le texte en appelle à une représentation à une connaissance du monde (acteurs, espaces temps, intrigues reconnaissables et prévisibles) dans la mesure où les grandeurs figuratives sont rapportées à des réalités extra-textuelles préalablement organisées dans les réseaux de l'encyclopédie ou du savoir commun (rationalité des objets discrets des pratiques programmées, des espaces normés et du temps linéaire.) On peut alors évoquer la relation d'un sujet au monde extra-textuel, et faire appel à la mémoire d'expériences perceptives, cognitives et pratiques mettant en jeu le corps propre de la perception et le rapport vécu au monde des objets. Les grandeurs figuratives se présentent comme des adresses pour la mémoire du lecteur, ce en quoi elles concernent en lui la mémoire du sensible et la puissance de l'imaginaire. Cette saisie est orientée vers le visible, le texte offre un monde à voir et à savoir.

¹⁸⁷*Ibidem*, p. 123.

III.4.2.2. Une saisie discursive

Dans la saisie mythique, les contenus sémantiques associés préalablement aux figures en discours, sont suspendues au profit des « formes-sens » par lesquels le discours élabore les conditions de la signifiante. Du fait de leur mise en discours, ces éléments figuratifs, grandeurs figuratives, acteurs, temps, espaces, deviennent des *formants* dans la forme desquels s'articule une signification pour un sujet (de l'énonciation). Paraphrasant une expression de Benveniste, nous pourrions dire que bien avant de parler de quelque chose ou de représenter quelque chose, *le discours signifie*. Prises dans le dispositif propre du discours, les figures ont le pouvoir de « brouiller les cartes », d'obscurcir le « sens obvie ». La question qui se pose alors est celle de la cohérence discursive du figuratif. Les transformations qui affectent les dispositifs figuratifs dans le discours attestent de la singularité d'un acte et réfère à une instance d'énonciation. L'évocation sensible des grandeurs figuratives est alors travaillée par la « schizie » dont parlait Greimas, par une division ou un travail propre à l'instance propre de la parole. A cela correspond le passage et la différence entre le visible du plan figuratif et le visuel relatif à l'énonciation. C'est cette saisie qui fera l'objet de notre analyse.

III.4.2.3. Une saisie impressive

Dans la saisie impressive, le plan figuratif convoque du « représentable ». Le texte manifeste une possibilité de représentation, une figurativité potentielle dès l'instant que les grandeurs figuratives sont reconnaissables. Cette saisie est plus proche du sensible : on est dans un mode perceptif du figuratif ou dans une perception esthétique du texte.

Tout compte fait, ce chapitre s'inscrit dans une logique définitionnelle, parler de la figurativité, c'est parler de l'énonciation. Nous avons ici essayé de voir le parcours définitionnel de l'énonciation et voir que l'énonciation a un rapport direct avec le discours. Nous avons également vu les actes et les opérations qui accompagnent le discours.

Conclusion partielle

Nous voici arrivés à la fin de la première partie de notre travail. Cette première partie a permis de délimiter le champ de recherche de notre sujet à partir d'un concept clé et de certaines théories. Il apparaît qu'à travers les définitions approfondies de notre terme de réflexion et de nos outils théoriques, nous avons analysé les différentes conceptions de notre notion. Cette revue nous a permis de situer très clairement notre parti pris.

Durant ce parcours théorique, nous avons eu un seul concept fondamental, celui de la figuralité. Nous l'avons étudié au moyen des théories sémiotiques. Bien avant l'étude sémiotique, nous sommes passées par les considérations des autres disciplines, plus particulièrement, la philosophie et l'histoire de l'art. Ce qui se concrétise en faisant le rapprochement de ces trois disciplines, c'est le rôle fondamental que joue l'artiste (philosophie et histoire de l'art) ou le sujet d'énonciation (sémiotique) dans la représentation du monde sensible.

En philosophie, tout comme en histoire de l'art, la figuralité met en valeur la déformation des objets d'art. C'est-à-dire une représentation qui sort l'objet de l'aperçu immédiat du monde sensible. L'artiste détourne la figure au sens figuratif au profit de sa propre sensibilité.

Après le parcours de ces deux disciplines, nous nous sommes attelées à montrer comment la figuralité est traitée en sémiotique. Nous avons parcouru la sémiotique greimassienne pour comprendre le fonctionnement du discours. Il nous a semblé sans risque de nous tromper que la problématique de *l'imperfection* était liée à la question de la figuralité. Ce que la sémiotique greimasienne appelle « incident figuratif » ou « esthésie » n'est rien d'autre que la manifestation de la sensibilité du corps propre dans le discours. Le sujet s'affirme dans le discours en tant que corps propre au détriment du figuratif. C'est-à-dire que le discours serait non plus une représentation exacte du monde perçu mais serait plutôt une ouverture à la sensibilité du sujet d'énonciation. Cette reconnaissance du sujet d'énonciation est justement la problématique du CADIR.

Dans les théories de Louis Panier et de François Martin, nous avons montré qu'ils parlent de figuralité lorsque les figures mises en discours n'obéissent plus aux règles

d'agencement de la sémiotique du monde naturel. C'est-à-dire la mise en discours des figures fait surgir la consistance du langage et de son opacité et les grandeurs figuratives deviennent au service de l'énonciation. Ce rapport de la figuralité à l'énonciation nous a amené à nous interroger sur la notion de l'énonciation. Nous avons donc revu le champ de l'énonciation en sémiotique.

Sachant que la sémiotique est une méthode qui s'intéresse à l'exploration de divers types d'objets, nous souhaitons interroger les discours de la presse *people* en nous appuyant sur des théories des sémioticiens, plus particulièrement de Louis Panier et de François Martin. Avant de passer à une étude concrète des analyses des articles de presse, il est nécessaire de définir l'objet *people* pour mieux le saisir. Ainsi dans cette deuxième partie que nous allons aborder, l'objectif est de traiter l'information-*people* comme genre médiatique avant de passer à l'analyse du corpus.

Deuxième partie

Autour de la question de l'information-*people*

Introduction partielle

Cette deuxième partie se propose de reprendre toutes les données qui définissent l'information-*people* en tant que genre médiatique, un genre fuyant et protéiforme. Dans cette partie, deux hypothèses guideront notre réflexion. La première s'énonce comme suit : L'information-*people* est avant tout une mise en scène sémiotique, c'est-à-dire une mise en discours sémiotique, on ne rencontre pas l'information-*people* ailleurs que dans les médias, c'est sa mise en scène ou en discours qui la constitue. Notre objectif sera donc de situer l'information-*people* comme genre médiatique. Ainsi, à partir des caractéristiques qui la définissent comme genre médiatique, nous poserons notre deuxième hypothèse selon laquelle l'information-*people* est en elle-même porteuse d'indices de figuralité.

Ainsi nous ferons d'abord le point sur l'état des savoirs généraux, en matière de l'information-*people*, nous mettrons en valeur des caractéristiques ou des ingrédients qui définissent l'information-*people* comme genre médiatique. Ces ingrédients représentent des conditions d'existence de cette information. Par la suite, nous essayerons de lire ces ingrédients comme des indices de la figuralité. Il serait question de saisir l'information-*people* sur une dimension figurale des discours. Nous entendons par "dimension figurale" au sens où l'on l'oppose à une dimension figurative, c'est-à-dire nous allons nous intéresser non plus aux représentations et perceptions communes au sens où le discours journalistique renverrait à la clarté du discours mais plutôt l'étudier dans les détours du langage. Pour cette partie nous nous limiterons à une interprétation des théories pour interroger la question de la figuralité.

La perspective dans laquelle la présente démarche s'inscrit est résolument transdisciplinaire. Nous allons convoquer des réflexions des auteurs de différentes disciplines, des théoriciens du journalisme, les narratologues, les analystes du discours, les théoriciens de l'information et de la communication, des sociologues, des sémioticiens et bien sûr les spécialistes de la question de l'information-*people*. Nous chercherons ici à faire dialoguer plusieurs de ces courants pour éclairer ce genre médiatique.

Notre démarche s'articulera en trois temps :

Le premier chapitre fait état des savoirs généraux de l'information-*people*, ce chapitre nous permettra d'inscrire l'information-*people* dans la lignée de la culture de masse ou culture industrielle. Nous évoquerons son cadre historique et son évolution dans le paysage

médiatique français. Ensuite nous verrons son parcours ‘‘évolutif’’ dans le cadre des recherches, particulièrement francophone. *Grosso modo*, il serait question d’un état de savoir sur cette information. Le deuxième chapitre va se consacrer aux éléments qui la définissent comme genre médiatique et nous essayerons à partir de ces éléments de faire un lien avec la question de la figuralité. Enfin dans le dernier chapitre, nous reviendrons convoquer les théories, celle de la sémiotique narrative. Ce chapitre va nous permettre d’avoir des outils d’analyse pour mettre en valeur non seulement les formes narratives que nous décrirons mais aussi pour pouvoir bien les analyser.

Passons à l’état des savoirs de l’information.

Chapitre I. L'information-*people* : Etat des savoirs généraux

Ce chapitre, va permettre de présenter les grands traits ou les contours généraux d'une définition de l'information-*people*. Elle fera la synthèse d'un ensemble des connaissances disponibles sur ce genre. Etant donné que nous travaillons sur les magazines *people* français, il conviendra de souligner la place centrale de l'information-*people* dans les médias français en revenant brièvement sur trois de ses caractéristiques: les enjeux de sa dénomination, son ancrage dans les récits populaires plus anciens, son expansion dans l'ensemble du système médiatique national et son parcours évolutif de recherche.

I.1. Origines et évolution historique de la presse *people*

I.1.1. Les caractéristiques générales

Apparu dans les années 1990, l'anglicisme « presse *people* » sans que l'on connaisse réellement son origine s'est imposé rapidement pour désigner la presse consacrée à la vie privée des célébrités et des « personnalités en vue »¹⁸⁸. Ce néologisme renvoie au terme anglais « *people* » à la fois compris comme « gens célèbres » mais également au mot « *people* » ou « populaire » en tant que cible privilégiée de ce type de presse.

Le dictionnaire Robert relève de l'emploi de l'expression « *people journalism* » aux Etats-Unis en 1979 et l'on pense aussi à l'hebdomadaire *people* publié par *Time Warner*. L'expression *people* apparaît donc pour la première fois aux Etats-Unis non seulement comme une forme de journalisme mais aussi comme le nom d'un magazine. Ainsi dans les langues anglaises on évoque habituellement les *gossip et celebrity magazines* pour désigner le genre écotier qu'est la presse *people*. Cette dénomination est beaucoup plus employée en Angleterre pour parler d'un genre écotier qui traite de la célébrité des personnalités et des vedettes.

¹⁸⁸ Ces informations sur les caractéristiques de l'information-*people* sont générales, nous les avons tirées dans un article de Jamil DAKHLIA « L'image en échos : Formes et contenus du récit *people* », in *Réseaux*, n° 132 2005/4, pp.73-91.

Historiquement et culturellement, le Royaume-Unis apparaît comme le berceau de la presse *people* en raison d'une législation peu développée jusqu'à récemment dans le domaine de la vie privée. Comme l'explique Philippe Labi du groupe *Prisma*

« *Que ce soit en Angleterre ou aux Etats Unis, mais aussi en Allemagne, en Italie ou en Espagne, la vie privée ne bénéficie pas du tout de la même protection que chez nous, c'est la liberté de la presse qui prime. En France, depuis l'affaire Markovic et l'article 9 du code civil introduit par Pompidou, le droit au respect de la vie privée a été renforcée* »¹⁸⁹.

En effet, les spécialistes de l'information-*people* reconnaissent que le phénomène *people* est largement rependu au Royaume-Uni à travers les quotidiens dits *tabloïds*¹⁹⁰, appelés ainsi en raison de leur format d'impression, ils font partie intégrante du paysage médiatique britannique. Quotidiens, ils mêlent sans distinction échos mondains, faits divers et histoires sensationnelles avec des titres accrocheurs et photographies volées. Parmi les plus connus : (*Sun Daily Star, Daily Mirror, Daily Sport*) et aux Etats-Unis on parle de *supermarket tabloïds* (*The national Enquirer, Star, The Globe, National Examiner*).

En général, la presse britannique est la reine mère du phénomène *people* en Europe. Les *tabloïds* n'ont pas eu le même élan en France qu'en Grande Bretagne. Toutefois Dakhliia dans ses récentes recherches faites en 2018¹⁹¹ confirme une expansion et croissance de la presse écotière, il va jusqu'à parler de culture *people* sur le territoire français.

Cependant quelle est l'histoire de cette presse et son évolution en France ?

Il nous paraît intéressant de souligner la brièveté de nos propos. Notre objectif n'est pas de retracer l'histoire même de la presse *people* en France, nous allons synthétiser en élucidant les traits importants sur lesquels nous reviendrons pour aborder les spécificités de la matrice *people*. Les ouvrages ou des manuels de journalisme qui traitent l'histoire de la presse française ne donnent pas concrètement la naissance, l'évolution de cette presse. Certains ouvrages le mentionnent sous plusieurs appellations. Si nous nous fions à l'ouvrage de Bellanger *L'histoire générale de la presse*, la presse *people* s'est développée en France au lendemain de la seconde guerre mondiale dès 1945, Raymond Aron, l'écrivain politique

¹⁸⁹Jamil DAKHLIA, *Politique People*, Coll. « Thèmes et débats », Bréal, 2015, p37

¹⁹⁰ La première parution du quotidien (*Sun*) de la presse populaire britannique date de 1969.

¹⁹¹ Jamil DAKHLIA « La presse *people* : envers et revers d'une succes story », in Claire BLADIN, *Manuelle d'analyse de la presse magazine*, Armand Colin, 2018, p.142.

français sociologue et philosophe fonde le magazine *Point de vue*. Spécialisé dans le traitement de la vie officielle des têtes couronnées, entre temps, *Paris match* existait comme un magazine sportif et avait été mis en éveil durant la guerre.

Pierre Albert dans son ouvrage sur la presse française ne mentionne pas la presse *people* dans les différents types de périodiques. Cependant, il parle du genre *people* en l'assimilant à la presse d'indiscrétion, presse à sensation¹⁹².

Jamil Dakhlija dans la même perspective que Bellanger situe l'histoire de la presse *people* à travers l'histoire de ses magazines. Dans un ouvrage collectif paru en 2018, *Manuel d'analyse de la presse magazine*, le spécialiste revient sur l'histoire de la presse *people*, selon lui, l'histoire de la presse *people* française est rythmée par l'émergence de trois générations de périodiques. La première naît au lendemain de la seconde guerre mondiale rassemble les hebdomadaires d'actualité générale *Ici Paris* (1945), *Point de vue-Images du monde*, (1945) et *France Dimanche* (1946) qui se spécialisent progressivement dans la vie des célébrités. La deuxième phase est celle qui a été initiée par Prisma Presse et se penche du côté de la presse féminine. Cette génération selon l'auteur est remarquable par l'utilisation abondante de la photographie, d'où l'appellation de « presse à paparazzi »¹⁹³. Au sein de cette génération se lisent des promesses douces du côté de *Gala* et agressives du côté du magazine *Voici*. Le premier loue et adore des stars tandis que le deuxième est du côté de l'impertinence à l'égard de ces stars. Les magazines de la première génération se mettront dans la même lignée *Paris Match* et *VSD*, dans ce contexte d'autres titres s'imposeront comme *Allo* (1998) et *Oh là* (1998-2004). Enfin la troisième génération est dite jeune, *Public* (2003), *Closer* (2005), *Oops !* (2008) « ils profitent pleinement de l'essor de la télé-réalité en France et se calquent sur les magazines pour *teenagers* pour rallier un nouveau public plus jeune au *people*.

A travers ces différents auteurs, nous comprenons que l'appellation presse *people* bien qu'elle soit récente cache une famille de presse depuis toujours présente au sein du paysage médiatique français. L'appellation presse *people* s'est imposée dans les années 1990 en tant que secteur spécifique en France par le renouvellement de traditions écotières bien plus anciennes. Sachant les renommées de la presse écotière, elle a importé avec elle, toutes

¹⁹² Pierre ALBERT, *Histoire de la presse*, 11^e édition, Presses universitaires de France, Paris, Coll. « Que sais-je ? », 2010, p.74.

¹⁹³ Jamil DAKHLIJA « La presse *people* : envers et revers d'une *success story* », in Claire BLADIN, *Manuelle de la presse magazine*, *Op. Cit.*, pp. 142-145

les appellations dévalorisantes. Aujourd'hui, la presse *people* est vue à travers de nombreuses dénominations et dont la majorité est péjorative.

I.1.2. La presse *people* : une multiplicité d'acceptations et d'appellations

Tous les spécialistes de la presse *people* s'accordent sur le fait que cette presse a non seulement des origines floues mais également une définition instable. Cela est dû sans doute, dans un premier temps au déploiement d'une double signification que masque cet anglicisme « *people* », mais aussi aux définitions vite abrégées que l'on donne à cette presse.

Comme nous l'avons déjà dit, le *people* en français signifie « gens » qui désigne doublement des « personnalités en vue » et « le public de cette presse ». Philippe Marion dans son article « De la presse *people* au populaire médiatique » fait voir cette double acception de cette notion. Il précise que « l'appellation *people* renvoie d'abord à un *what* : à un type de contenu, c'est-à-dire, à un registre référentiel bien précis qui est celui des gens, dans le sens de grands de ce monde »¹⁹⁴. Ainsi, lorsqu'on parle de l'information-*people*, comme son nom l'indique, on parle de « gens », en particularité des célébrités. Par ailleurs, selon Marion, le *people* désigne également le public en tant que type de lectorat populaire « un lectorat sans doute partiellement héritier de celui des almanachs et des romans feuilletons du XIXe siècle »¹⁹⁵. Dans la même perspective Roger Dadoun définit le *people* comme « *people* » du fait « d'un imaginaire et d'une cible foncièrement populaire »¹⁹⁶.

Cette double acception du *people* annonce les contours flous de la définition de la presse *people*, on a tantôt une définition qui renvoie à un contenu référentiel, tantôt à une définition qui renvoie à la configuration thématique destinée à une catégorie de lecteurs. Au fil des années quatre-vingt-dix, l'anglicisme *people* se détachera même de la notion de « presse » et sera employée par métonymie comme synonyme de la presse *people*, désignant en effet, la « couverture médiatique des célébrités en tant que personnes privées ». Jamil Dakhliia explique que cette acception met en exergue deux logiques contradictoires. La

¹⁹⁴Philippe MARION « De la presse *people* au populaire médiatique », in *Peuple, populaire et populisme*, Hermès n° 42, 205 p. 96.

¹⁹⁵*Ibidem*

¹⁹⁶ Jamil DAKHLIA « L'image en échos : Formes et contenus du récit *people* », *Op Cit*, p. 4. Roger DADOUN, nomme le « pipeau » est la voie du peuple, voir *Temps et Médias*, n° 96 2003 p. 14.

première considération est celle d'une dimension promotionnelle, cette nouvelle appellation est apparue avec le groupe Prisma Presse, filiale française du groupe allemand Bertelsmann et désigne le nom des magazines de *Voici* et de *Gala* pour marquer la différence et la modernité par rapports aux anciens magazines (*Ici Paris et France dimanche*) qui étaient dits de titres à « scandale », et à « sensation »¹⁹⁷. Il est donc employé pour se distinguer de ces magazines et pour rehausser l'image de cette presse. L'autre acception selon Dakhliia prend plutôt une dimension péjorative, celle qui concerne la stigmatisation de l'objet *people*, et prend des allures de la presse anglo-saxonne « d'un phénomène dont on n'admet pas qu'il puisse authentiquement faire partie de la culture nationale », ce phénomène est celui des *paparazzi*. Le *people* désigne en effet des magazines qui utilisent des pratiques dérogatoires pour informer comme la prise des « images volées ». Selon Dakhliia, l'hostilité envers la presse spécialisée culmine en un véritable haro en 1997-1998 après l'affaire Diana qui incrimine des *paparazzi* dans l'accident ayant coûté la vie à la princesse. Cette dernière logique qui sert souvent à insister sur une dénomination péjorative rapproche la presse *people* à d'autres appellations similaires telles que : presse à scandale, presse à sensation, presse populaire, presse d'indiscrétion, presse à *paparazzi*, presse écotière, et parfois on parle de presse du cœur.

Toutes ces appellations sont inscrites dans une logique de dévalorisation faisant de la presse *people* un *désignateur* de dysfonctionnement des pratiques journalistiques. Pour reprendre les mots de Joëlle Desterbecq à propos de la *peopolisation*, la presse *people* par ses nombreuses acceptions et appellations ouvre à une « inflation sémantique »¹⁹⁸. En effet, lorsque nous parcourons les ouvrages de l'histoire de la presse, rares sont des ouvrages qui parlent de cette presse, mais dans les quelques ouvrages qui en parlent concrètement la presse *people* se trouve sous forme de multiples appellations ou de qualificatifs tantôt selon le contenu, tantôt selon la réception, renvoyant à la désignation du lectorat et d'autres appellations renvoyant aux contenus.

Par exemple, l'expression « presse populaire » en général est utilisée pour désigner une catégorie de presse « lue par un vaste public » Dans le cadre des ouvrages de l'histoire de la presse française, certains auteurs comme Pierre Albert utilise l'appellation presse populaire

¹⁹⁷ Jamil DAKHLIA, *Mythologie de la peopolisation*, Cavalier Bleu Eds, Coll. « Myth'o », 2010, p.14.

¹⁹⁸ Joëlle DESTERBECQ, *La peopolisation politique. Analyse en Belgique, France et Grande-Bretagne*, Coll. « Culture et communication », De Boeck, Louvain-la-Neuve, 2015, p 154. L'auteur par l'usage de « l'inflation sémantique » attire l'attention sur la multiplicité d'appellations et de sens que comporte cette presse.

pour parler de la presse d'indiscrétion qui vise en général un « public populaire ». Elle est connotée négativement par mépris de classe, comme une classe défavorisée qui s'intéresse à cette presse. Selon Pierre Albert :

« *Les médias populaires sont structurés bien autrement, il s'agit d'un sous-système complexe qui restructure des moyens appartenant, en général à d'autres ensembles. Ce qui justifie la création de cette catégorie particulière, c'est évidemment la destination sociale, fonction conative donc, un public, d'ailleurs composite déterminé, définit par opposition à l'establishment* »¹⁹⁹.

Comme sa dénomination l'indique, cette presse est classée comme ayant pour vocation de s'adresser aux classes populaires.

Une autre désignation est celle dite « presse à sensation ». Cette expression fait référence au courant fonctionnaliste de la presse, dont la ligne et le créneau consistent à surprendre les lecteurs par les titres exagérés, des révélations tonitruantes des scoops forcés des images racoleuses. Christian Delporte assimile cette expression à la « presse à scandale »²⁰⁰, en évoquant la qualité des titres de la *Une* de ces magazines. Presse à sensation, presse à scandale évoquent les émotions et les effets de séduction sur les lecteurs. Francis Balle parle de cette presse comme une presse d'un seul public et la définit par ces formules, le plus souvent, remontent à l'entre-deux guerres. Elle continue à osciller entre les pôles opposés de la fiction et de la réalité »²⁰¹. D'un autre côté Pierre Albert qualifie cette presse « de littérature sentimentale à satisfaire les besoins des romanesques »²⁰².

La presse people est également dite de presse *d* « 'évasion ». La notion d'*évasion* renvoyant à la fonction de rêve, aux effets que les articles peuvent provoquer chez les lecteurs mais aussi à ce que les lecteurs peuvent rechercher dans la lecture. Dans son contenu, cette appellation fait référence à la prégnance de la thématique amoureuse, exotisme géographique (lieu de rêve ou évolue la *jet-set*), exotisme social (monde de la gloire et/ ou de la richesse). A ces éléments thématiques, Jamil Dakhlija ajoute une autre particularité syntaxique qui fait de

¹⁹⁹ Pierre ALBERT, *Histoire de la presse, Op. Cit.*, p.94.

²⁰⁰ Christian DELPORTE, Michael PALMER, Denis RUELLAN, *Presse à scandale, scandale de presse*, coll. « Communication », L'Harmattan, 2003 p 154.

²⁰¹ Francis BALLE, *Médias et société : Edition, Presse, Cinéma, radio, Télévision, Internet, Coll « Doma politique »*, LGDJ 16^e Edition, 2013 p.314.

²⁰² Pierre ALBERT, *Histoire de la presse, Op. Cit.*, p.97.

cette presse une presse d'évasion, cette particularité concerne « l'itération de certains motifs, qui crée une temporalité circulaire »²⁰³ comme celui du thème de *l'officialisation amoureuse* corollaire de « l'ode à la conjugalité ». Selon l'auteur, cette appellation confère à la presse people une tournure mythique soulignée par les schèmes narratifs du conte de fées. Par ailleurs, du point de vue de la réception, Estelle Bardelot, à travers ses enquêtes dans le cadre de ses recherches confirme ce cadre de détente pour les lecteurs. La majorité lise la presse people durant leur temps de vacances, dans le train, pendant des pauses après le travail, dans les salles d'attente lors des consultations médicales...

Une autre appellation est celle dite « presse à paparazzi », cette nouvelle expression n'est plus due au contenu, au titre ou à un certain lectorat mais surtout aux pratiques utilisées afin d'obtenir des informations privées. Dans ce cadre, elle est assimilée à l'appellation presse d'indiscrétion. Soulignons ces propos de Pierre Albert

« La presse d'indiscrétion pratique avec plus ou moins de talent, des formules des journaux populaires quotidiens ou du dimanche britannique dont on a défini le journalisme par les « 3 S : Sport, Sexe et Scandale ». Elles entretiennent la masse des photographes « paparazzi » à la recherche des photos chocs pour illustrer quelques « scoops » inédit. Ce que l'on appelait encore dans les années soixante la presse à « scandales » est aujourd'hui devenue la presse people, celle des récits de la vie des gens »²⁰⁴

Cette définition de Pierre Albert identifie la presse people à l'ensemble des médias à scandale. En général, l'appellation paparazzi est péjorative, c'est un nom donné aux photoreporters dont le travail consiste à prendre les clichés de célébrités supposés être volés. Mais le dictionnaire de médias nuance cette appellation par un système de « business associant vedette en mal de notoriété, journaux people, paparazzi et indicateur »²⁰⁵. Cette définition atténue plus ou moins le fonctionnement de la presse people comme une pratique malveillante du moment où elle sous-tend l'idée de consentement entre paparazzi, presse people et vedettes. Mais dans les deux définitions par consentement ou par force, l'appellation reste dévalorisante.

²⁰³Jamil DAKHLIA « L'image en échos : Formes et contenus du récit people », *Op Cit*, p.11.

²⁰⁴ Pierre ALBERT, *Histoire de la presse*, *Op. Cit.*, p. 125.

²⁰⁵ Francis BALLE, *Dictionnaire des médias*, Coll. « Référents », Larousse, 1998, p.133.

Une autre appellation se présente comme une conséquence de la presse à paparazzi, c'est la dénomination presse d'indiscrétion. Cette appellation donne une autre allure à cette presse selon certains auteurs. Elle apparaît plus ou moins importante voir utile dans le fonctionnement de la presse. Pierre Albert le définissant comme instruments d'évasion, de distraction ou de détente reconnaît une autre particularité de cette presse :

« *Ces publications comme la littérature populaire, remplissent plus nettement que les autres formes de presse les fonctions psychothérapeutiques [...] Il est vrai que le contenu de beaucoup de ces publications n'est souvent pas moralement exemplaire mais le succès qu'elle remporte et l'ancienneté des thèmes qu'elle exploite prouvent qu'elles satisfont des goûts intellectuels et des besoins psychologiques fondamentaux. Si l'on peut commander les excès de certaines formes de ce journalisme à sensation, au nom de l'éthique professionnelle traditionnelle, on doit aussi constater que rêve ou défoulement, elles aident leurs lecteurs à leur manière à mieux vivre.* »²⁰⁶

Cette dénomination permet de voir une dimension utilitaire de la presse people, Pierre Albert va jusqu'à la considérer comme une presse qui dénonce des injustices.

La presse people est également assimilée à la *presse du cœur* cette appellation faisant allusion au contenu, et rejoint en quelque sorte la presse d'évasion. Elle est liée au roman ayant la thématique du roman sentimental.

Autant dire que tout alignement ou médiatique sur ces publications remplies de ragots est généralement mal vu et assimilé à un nivellement par le bas, voir un abrutissement (*dumbing down*). Le parcours de ces appellations et nominations de l'information-people permet de constater que la définition du système dans lequel celle-ci s'insère ne l'éclaire guère. Ces appellations lui offrent difficilement une image simplifiée puisque plusieurs autres types d'information ou de presse peuvent également avoir les mêmes dénominations. Elle est fort peu décrite par des historiens du journalisme et les définitions qu'on lui en donne sont plus ou moins dévalorisantes. S'ils parlent de l'information-people, les critiques et les historiens n'en définissent pas pour autant clairement l'objet dont ils traitent ; certains

²⁰⁶Pierre ALBERT, *Histoire de la presse, Op. Cit.*, p.131.

emploient le terme comme un équivalent soit de sensations, soit de scandale, d'indiscrétion ou de populaire...

A partir de toutes ces appellations, la presse *people* se trouve mal définie et s'inscrit dans les généralités car d'autres genres médiatiques peuvent avoir des mêmes appellations. Si nous prenons par exemple le fait divers, c'est un genre d'information qui concerne la presse à sensation, à scandale, presse populaire. Le fait divers vise l'émotionnel et dans la mise en scène. Les articles et les photos ont tendance à basculer dans la « société du spectacle ». Il s'attache à choquer et dégage une image extraordinaire. *Les gazettes* par exemple font partie d'une presse à sensation. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'Annik Dubied rapproche le fait divers à la presse *people*. D'autres médias sont dans la révélation et crée parfois des scandales comme le *Canard enchainé* qui n'est pas un magazine *people* mais qui s'inscrit dans le sillage des scandales à cause de ses révélations. Il faut dire que la presse *people* se trouve définie à partir d'un ensemble de magazines que l'on reproche de consacrer leurs informations sur la vie privée des célébrités. Quels sont donc ces magazines ? Nous les présenterons lorsqu'il s'agira de présenter le corpus dans notre troisième partie. Cependant, nous aimerions d'abord voir le parcours évolutif de recherche de l'information-*people*.

I.2. Le parcours "évolutif" de la recherche sur la presse *people* en France

Le panorama fait par Jean-Pierre Esquenazi dans son article « Du *star-système* au *people* » et la recherche francophone sur la culture *people* fait par Jamil Dakhli nous conduisent à réfléchir à un cheminement évolutif de la recherche portant sur la notion de l'information-*people*. Les auteurs dans leurs différents articles font preuve de dynamique de la réflexion sur une dimension pragmatique de cette notion (Jean-Pierre Esquenezi) et de l'état actuel des travaux sur ce genre d'information (Dakhli). Nous allons nous inspirer de leur travaux pour mettre en lumière le parcours évolutif de recherche de l'information-*people*. Pierre Esquenazi interroge « la culture de masse »²⁰⁷ en montrant ses avantages, ensuite il met en exergue le passage de la culture de masse au *star-system* et du *star-system* au *people*.

²⁰⁷Jean-Pierre ESQUENAZI, « Du *star-system* au *people*, l'extension d'une logique économique », in *Médiamorphose*, n° 8, septembre 2003, pp 61-67, *Communication* Vol.27/1, 2009 pp. 37-53.

L'objectif de ce point est de montrer l'usage actuel de l'information-*people* et de montrer la volonté qu'ont eue des théoriciens à valoriser ce type d'information. Dans les années 1950, ce type de discours était regroupé sous l'appellation de la « culture de masse »

I.2.1. De la culture de masse au *star-system*

Edgar Morin est le premier sociologue à avoir accordé de l'importance à la « culture de masse », ou « culture industrielle ». Il a indéniablement joué un rôle important dans la réflexion des cultures dites de « masse » et « populaire ». La culture de masse se définit globalement comme, l'univers de la reproduction industrielle, autrement dit, le monde de la radio, de la télévision, du cinéma, des comiques, de la presse, des chansons, du tourisme, des voyages, des vacances et des loisirs.

Edgar Morin prend position contre les intellectuels marxistes et les auteurs de l'école de Francfort, notamment Théodor Adorno et Max Horkheimer qui repoussait la culture de masse dans le champ de recherche. « *Cette culture ne nourrit des hommes que de stéréotypes* »²⁰⁸. Ces auteurs considéraient la culture de masse comme une expression, regroupant des activités techniques de reproduction massive des œuvres culturelles conduisant à la dépravation de la culture. En effet, la réaction du monde intellectuel s'était manifestée clairement d'abord contre le cinéma dans les années 1920 et 1930, Georges Dumahel disait que c'était un « divertissement d'ilots ». Pour beaucoup, c'était un abrutissement « quelque chose qui ne méritait pas le nom d'art ». De plus, certains au nom d'une critique marxiste pensait qu'avec ses films on aliénait les masses populaires en les empêchant de prendre une conscience révolutionnaire (ce que pensait Marcuse par exemple). Plus loin Benjamin en analysant, la reproduction en série notamment la photographie montre comment cette culture entraîne l'humanité à la déchéance. C'est donc contre ces idées qu'Edgar Morin dans *L'esprit du temps* soutient et valorise la culture de masse.

En effet, Morin montre que cette culture n'est pas une forme de culture inférieure ou dégradée sur l'échelle qui serait dominée par d'autres cultures, qu'elle n'est pas non plus une culture spécifique destinée à un certain groupe particulier, ni « une culture populaire », mais

²⁰⁸ Edgar MORIN, *Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Grasset, Paris, 1962, p.7

une culture au sens ethnographique, c'est-à-dire « les normes, les savoirs, les mythes d'un peuple, d'une communauté donnée, une culture dans le sens où elle produit des mythes, des idéologies ». Selon l'auteur, tout comme il existe une « culture nationale », produite par l'école, « une culture religieuse » produite par l'église, une « culture humaniste » produite par l'art et la philosophie, il existe aussi une « culture de masse » produite par les industries culturelles qui se rajoute aux premières, si elle n'est pas la seule culture du siècle, elle est « le courant véritablement massif et nouveau, du siècle et doit être considérée comme toutes les autres cultures.

« Alors que la sociologie officielle croyait travailler sur le sol de plus en plus solide de la « société industrielle », j'étais de plus en plus sensible aux dépressions cyclonales qui se formaient dans l'ombre, Ce qui était dédaigné comme épiphénomènes, aberrants et dérisoires devenaient pour moi, des déviations génératrices, de nouvelles tendances. Là où on voyait les feux de pailles, je voyais les éruptions relevant des déstructurations en profondeur dans le nucleus culturel de nos sociétés. »²⁰⁹

Cette pensée d'Edgar Morin vis-à-vis de la culture de masse est très enrichissante pour notre étude. C'est en quelque sorte une valorisation de la culture de masse et une invite à l'étude de ce type d'objet.

Le sociologue aborde cinq points essentiels qui nous intéressent pour notre étude et que nous pourrions mettre en rapport avec l'objet de l'information-*people*.

D'abord l'importance qu'il accorde à la culture de masse en l'intégrant dans les autres cultures dites « cultivées », en procédant ainsi il juge que la culture de masse est d'autant plus importante que d'autres cultures et est au service du « grand public ». Elle « intègre et s'intègre dans une réalité polyculturelle », elle s'imbibe de la culture religieuse, nationale et humaniste. Edgar Morin inscrit la culture de masse dans une relation d'interaction avec d'autres cultures.

²⁰⁹ Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Essai sur la culture de masse*, Op. Cit., p.18.

C'est cette ouverture à l'universalité qui nous paraît intéressante, dans la mesure où les spécialistes de l'information-people l'inscrivent dans le sillage des autres discours d'information médiatique. Une idée déjà postulée par Annick Dubied qui constate une profusion de discours people dans les rubriques des informations quotidiennes.

Le deuxième point abordé par Edgar Morin est celui du « public », c'est-à-dire des cibles de la culture de masse. Contrairement aux intellectuels marxistes qui réduisent le public de la culture de masse à une communauté des « illettrés », des « non-cultivés », de « passif » Morin, diversifie le public de la culture de masse. Cette culture s'adresse à tout genre de public aussi bien aux lettrés comme au non lettrés. Il postule que le magazine comme *Loft* ou *Paris Match*, le grand journal comme *France*, la production d'Hollywood cosmopolite s'adresse « à tous, et à personne, aux différents âges, aux deux sexes, aux diverses classes de la société, à l'ensemble d'un public national et au public mondial. »²¹⁰ L'auteur passe par cette globalisation du public pour valoriser la culture de masse, elle est consommée par l'ensemble du public, et cela sous-tend en effet que la culture de masse est destinée et s'adresse à ce « grand public », il récuse l'idée d'un spectateur ou d'un « lecteur passif ». En reprenant les idées de Abraham Moles qui avait fait un très beau schéma de la culture de masse montrant qu'il n'y a pas de passivité absolue du consommateur de télévision par exemple il y a le *feed back* possible, c'est-à-dire la rétroaction. La rétroaction est de fermer et la deuxième est de « zapper ». Selon Morin, ce n'est pas une chose qui s'impose de l'extérieur à un public passif.

Cette considération du public de la culture de masse nous interpelle d'emblée à faire une liaison avec le public de l'information-people que bon nombre d'auteurs considèrent comme « populaire » au sens de « naïf », « peu cultivé », qui ne posséderait pas un discernement intellectuel suffisant pour se rendre compte qu'il est victime d'une pseudo-information à dominante « sensationnaliste », cependant la question de la figuralité permet de voir à travers les formes énonciatives que le public de la presse people n'est pas limité et que cette presse n'est pas forcément réservée à un type de public particulier, puisqu'elle appelle à des inférences et à une construction du discours. La question de la figuralité implique un lecteur actif, capable d'inférer, d'interpréter et de déchiffrer les discours. Nous ne voulons pas argumenter avec autorité, consciente du peu de connaissances que nous avons en journalisme,

²¹⁰ Edgar MORIN, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Op. Cit, p.24.

par contre dans la définition de la figuralité, telle qu'elle se donne à étudier sémiotiquement dans les textes bibliques, elle sous-tend l'idée d'un lecteur actif. Nous le soulignons juste pour nous accorder aux considérations de Morin à propos d'un public diversifié et le verrons plus en détail dans nos analyses.

Le troisième point évoqué par Morin concerne le syncrétisme de l'information de la culture de masse. Il postule que les discours de la presse et des magazines tentent au syncrétisme en s'efforçant d'unifier dans une certaine mesure les deux secteurs de la culture industrielle, celui du secteur de l'information et du secteur romanesque. Dans le secteur de l'information font prime des faits divers (c'est-à-dire cette franche de réel ou l'inattendu, le bizarre, l'accident qui font une irruption dans la vie quotidienne) et les vedettes qui semblent vivre au-dessus de la réalité du quotidien.

« Tout ce qui dans la vie réelle ressemble au roman ou au rêve est privilégié, bien plus, l'information s'enrobe d'éléments romanesques souvent inventés ou imaginés par des journalistes (amour de vedettes et princesses), inversement dans le secteur de l'imaginaire, le réalisme domine c'est-à-dire les actions et les intrigues romanesques qui ont les apparences de la réalité »²¹¹.

Ce que Morin fait sortir ici est ce double mouvement de l'imaginaire mimant le réel et le réel prenant les couleurs de l'imaginaire. Cette double contamination du réel et de l'imaginaire donne à la culture de masse un de ses caractères fondamentaux. La culture de masse mime avec du réel et de l'imaginaire.

Ce syncrétisme est visible dans l'information-*people*. Les spécialistes de l'information-*people* s'accordent sur le fait que cette information soit « un genre médiatique narratif par excellence » au sens où elle emprunte « aux modes de fonctionnement de la fiction et aux régulations de deux champs différents » celui de l'information d'une part et celui du divertissement d'autre part. Ils fonctionnent donc selon la prétention de vérité des récits d'information et en conformité avec une exigence d'« hédonisme », propre à la culture de masse.

²¹¹ Edgard MORIN, *L'esprit du temps Essai sur la culture de masse, Op, Cit*, p.24

Enfin le quatrième point est celui de l'individuation dans la culture de masse, la place accordée aux individus « *Plus la culture de masse se développe, plus elle fait appel à l'individuation* ». L'individuation au sens sociologique est le processus par lequel on fait intervenir un individu ou un personnage dans une activité. Morin articule doublement l'individuation, d'abord celui qui concerne le « créateur », c'est-à-dire le producteur de la masse industrielle et l'individuation qui s'effectue par le recours aux « superindividualités », les vedettes. La présence d'une vedette d'après l'auteur « surindividualise » la culture de masse, la rend plus célèbre. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle, la presse consomme et crée sans cesse des vedettes sur le modèle des stars du cinéma. L'auteur explique que dans les cultures de masse, la star est mise en scène pour des raisons économiques, il prend le cas des écrans comme le cinéma et la télévision qui représentent le *star-system*. Il fera donc du *star-system*, un système particulier au monde du spectacle ou au monde de la culture de masse qui fonde tout sur la renommée d'une vedette.

Dans la même perspective l'information-*people* met au centre de son dispositif narratif les personnages, « sans star au centre du dispositif, pas d'information-people »²¹² affirme Delporte pour montrer le primat de la personnalisation dans l'information-people.

Ce passage de la culture de masse permet de pouvoir étudier l'information-*people* et de voir comment les chercheurs ont évolué dans la recherche de ce type d'information. La culture de masse comme nous l'avons expliqué regroupait un ensemble d'industries, vu le succès de ces industries grâce à une figure humaine (vedette), les théoriciens ont érigé leurs études sur la vedette qui était au centre des médias.

I.2.2. Du *star-system* au *people*

C'est toujours sous la plume d'Edgard Morin que les études sur les individus de cinéma voient le jour. Dans son ouvrage intitulé *Les Stars*, Edgar Morin se consacre à la mise en scène des stars d'Hollywood. Le sociologue considère la représentation de la star comme

²¹²Annik DUBIED, « L'information-*people*, entre rhétorique du cas particulier et récits de l'intimité », Communication, Vol. 27/1, pp.54-65 2009. Voir Christian DELPORTE « Quand la peopolisation des hommes politiques a-t-elle commencé ? Le cas français » Dans Jamil DAKHLIA et Marie LHERAULT (Dir) *Le Temps des médias*, n°10, p.142-155.

une production commerciale, « la façon de vivre elle-même la star est marchandise »²¹³. Selon l'auteur, la star est un bien précieux sur lequel, le studio a beaucoup investi et qui lui permet de réguler ses ventes parce qu'une star est capable d'attirer un public et de faire augmenter ses ventes. Les médias mettent la star au centre de leur production pour des raisons économiques la star sert de médiatrice au *star-system* pour arriver à réaliser ses ventes.

Ce moyen que le *star-system* fait de la star aujourd'hui en mettant de l'avant une célébrité a été aussi abordé par l'économiste Françoise Benhamou, dans son ouvrage *l'économie du star-system*. Elle part d'un constat, selon lequel, les stars envahissent tous les domaines de la culture, du cinéma à la peinture, de la musique au livre, et au spectacle. Elle explique que le succès actuel ou la majorité des grands événements sont ceux qui mettent au centre de leurs productions une célébrité. Elle expose donc une remarquable synthèse dans l'introduction de son ouvrage de la façon suivante :

« *Le système du vedettariat est devenu le mode de fonctionnement quasi-naturel de nombre d'activités, consultants, banquiers d'affaires, avocat, mannequins, créateurs de mode s'y essaient. Ni les industries du livre, ni les musées et les mondes des arts ne s'y soustraient* »²¹⁴.

Dans cet ouvrage, l'économiste étudie comment est construite et entretenue la valeur de la star comprise entre « marchandise totale » nécessitant « d'importants investissements qui font appel à diverses techniques industrielles de rationalisation et de standardisation.

Ces analyses sont en quelque sorte une prolongation de l'étude de Morin sur la dimension économique de la mise en scène de la vedette. Cette idée révèle une dimension commerciale des médias en général, beaucoup de médias pour augmenter leurs ventes mettent plus l'accent sur des stars ou des vedettes pour attirer le public.

« *Les stars ne relèvent pas de la démystification, ou une vulgate prétendue marxiste vitriole des mythes vécues dans lesquelles elles ne voient que tromperies subalternes destiner à aliéner les masses naïves. Ici le phénomène a été pris au sérieux : les stars sont des êtres qui participent aussi bien à*

²¹³ Edgar MORIN, *Les stars*, Seuil, Coll. « Points », Paris, 1957. p.96

²¹⁴ BEHNAMOU dans *L'économie du star-system*, Paris Odile Jacob, coll. « histoire et document », 2002, p. 8

l'humain et au divin, analogue aux certains traits héros de mythologies ou aux dieux de l'Olympe, suscitant un culte, voire une sorte de religion »²¹⁵

L'auteur souligne de manière implicite l'importance de la star dans nos sociétés. Elle a une double considération, elle est comme modèle pour le public et comme marchandise pour le *star-system*, c'est la raison pour laquelle le cinéma s'en sert pour mieux attirer le public : « *la star est le héros des héros, c'est-à-dire modèle et médiateurs* », elle répond à un ensemble de codes et de règles qui permettent sa « divinisation ». Elle enseigne des techniques et des rites précis de la vie. Elle propose et impose une nouvelle éthique de l'individualité et qui est celle du loisir moderne. Selon Edgar Morin, la star propose et commercialise « un savoir-être », « un savoir-aimer », « un savoir-vivre ». Elle contribue à diffuser sur l'ensemble du globe, une conception de l'amour et de la civilisation au développement de la société. Il n'est donc pas étonnant de voir que le *star-system* met en avant les stars pour réaliser ses « objectifs » car le meilleur moyen de s'adresser au public ou de se faire vendre est l'intervention d'une vedette, elle représente « la médiatrice entre le ciel de l'écran et la terre. »²¹⁶

Ce qui nous semble intéressant dans cette considération du *star-system* c'est cette importance que l'on accorde à la star. Elle est non seulement comme « patron-modèle », mais aussi la médiatrice entre le cinéma et les spectateurs. Morin insiste beaucoup plus sur l'identification et la distinction de la vedette, le pouvoir qu'a la star à emmener le public à s'identifier à elle. Aussi la manière donc ses stars sont représentés. On peut lire à travers des stars des figures qui se distinguent de l'ordinaire, c'est-à-dire qu'elles ont des traits figuratifs qui dépassent notre perception ordinaire. On les compare aux héros de littérature et de mythes. Cette admiration est une proximité, conformément à la double nature des olympiens décrite par Edgar Morin, bien qu'exceptionnel et inaccessible, la star des temps modernes offre à tout un chacun la possibilité de s'identifier à elle, décliné sur le mode de la proximité, « le peuple est à notre image » : « il aime sa famille », « les bons repas », « l'amitié et l'humour ». La star se situe ici sous ses versants extraordinaires et ordinaires.

²¹⁵ Edgard MORIN, *Les stars, Op. Cit.*, p. 73.

²¹⁶ *Idem*, p. 92

Dans l'information-*people*, nous retrouvons ce même fonctionnement à travers la mise en discours des stars et des hommes politiques. Des journalistes mettent en scène des figures humaines comme « modèle ».

L'objectif premier du *star-system* selon Pierre Esquenazi est de séduire le public, l'inciter à la réussite, au travail, à être à l'image du *people* qui incarne de bonnes valeurs²¹⁷.

Le *star-system* accorde de l'importance aux gens célèbres, il les utilise pour mieux vendre et pour avoir du succès. Cependant, Pierre Esquenazi va élargir la conception de la logique économique, il fait passer le *star-system* au *people*. Le *star-system* est considéré comme une technique commerciale qui permet de vendre certains produits en publicisant la personnalité de certains individus et se limite à l'écran or l'auteur fait passer le *people* au-delà d'une logique commerciale.

I.2.3. Du *people* à la *peopolisation*

Dans son article, « Du star-system au *people* », Jean-Pierre Esquenazi postule que la représentation de la star ne se limite pas qu'à des fins économiques, le *star-system* va bien plus au-delà de celle de se faire vendre. Le sociologue dépoloie l'idée d'Edgar Morin qui parle de star en tant qu'objet de commercialisation. Avec Esquenazi, l'invention de la star aurait donc des racines plus profondes qu'une simple idée de marketing. La vedette avec le *star-system* renvoyait seulement aux vedettes de l'écran, dont la vie s'exprimait beaucoup plus à travers des fictions narrées par les films, que par leurs confidences calculées dans les magazines, autrement dit, le *star-system*, migre dans les magazines sous le nom de *people* pour désigner un comportement commun aux individus divers. Selon Esquenazi, le *people* bien qu'usant des pratiques commerciales est surtout dominé par sa dimension instructive ou de « prise de conscience ». Cette dimension de la mise en scène de la vie privée dans les magazines élargit le *star-system* en *people*, car on retrouve le *people* dans toute sorte de secteurs sociaux qui vendent tout autant la personnalité des vedettes que leurs compétences pour des raisons parfois bien pratiques.

²¹⁷Jean-Pierre ESQUENAZI, « Du star system au *people*, l'extension d'une logique économique », *Op, Cit.*, p.7
Struilly Ida MBANG | Thèse de doctorat | Université de Limoges | 19 décembre 2018
Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'auteur fait migrer le *people* dans tous les domaines, il ne se limite pas à l'écran du cinéma et de la télévision, il est également exposé dans les magazines, il fait du *people* une exposition médiatique de la vie privée de la vedette. Selon Esquenazi, la mise en scène de la vie privée de la star ou d'une personnalité quelconque devient un moyen pour éduquer « le public ». Il prend l'exemple des grands magazines à grande diffusion comme *Femme actuelle* et *Elle*, des discours de ces magazines sont consacrés à des problèmes relevant de la vie privée des individus, leur succès ou leurs problèmes sont considérés comme des difficultés ou des réussites communes et de ce point relevant d'une publicisation possible et même souhaitable. La mise en scène de la vie privée des femmes publiques permet « d'incarner et d'exemplifier les dérangements » vécus par d'autres femmes. Ces magazines représentent en quelque sorte une prise de conscience féminine. Ils invitent d'autres femmes à la construction de leur vie, et de leur personnalité.

Le *people* a une vocation pratique, il aide les lecteurs à se construire. Esquenazi évoque également la star comme modèle, comme représentation d'un modèle, il permet au public de s'identifier à lui.

Les discours *people* sont acceptés dans les médias dits « sérieux », ou « convenables », des « prés-peoples », selon l'appellation de l'auteur et se donnent souvent des allures scientifiques. Cette exposition de la vie privée est moins commerciale qu'instructive. Esquenazi explique que ces discours même s'ils restent organisés autour des coups de foudre, et des ruptures caractéristiques de la vie amoureuse, ils adoptent également un ton satirique pour se moquer et railler des comportements malsains, c'est un moyen pour enseigner et parler au peuple.

De manière implicite, nous pouvons voir à travers ces réflexions de Pierre Esquenazi, la place accordée aux informations de la presse *people* et surtout la fonction que prend le *people*, celle dite pratique qui enseigne le public. D'autres sociologues ont montré comme Esquenazi, une dimension pratique de l'information-*people*, c'est le cas de Richard Dyer²¹⁸ dans son ouvrage *Les stars*, il montre le côté pratique de la mise en scène de la vie privée des célébrités, il explique que les stars incarnent les types sociaux, des règles, ils véhiculent des

²¹⁸Jean-Pierre ESQUENAZI, « Du *star-system* au *people*, l'extension d'une logique économique », *Op. Cit.*, p. 8
Voir Richard DYER, *Stars*, Londres, British Film Institute Publications, 1998

valeurs et que beaucoup de structures mettent la vie des stars sur la scène pour mieux enseigner le public.

Bon nombre de sociologues suivent cette dimension pragmatique du *people*, le sociologue Dominique Pasquier a montré dans une étude qu'en regardant les héros d'*Hélène et les garçons*, série culte des années 1980, certains adolescents cherchaient à s'informer sur les relations de couple de leurs aînés. Loin d'être dépourvues de contenu, les productions *people* (comme *Friends* ou *Desperate Housewives*) mettent en scène la petite dramaturgie de la vie ordinaire au sein des familles ou des groupes d'amis. L'auteur postule qu'observer l'intimité des gens célèbres n'est pas forcément adhérer ou s'identifier à elle. Le regard « critique » fait également partie de l'attrait pour le *people*. « Le petit journal *people* », chronique diffusée tous les soirs sur *Canal +*, joue sur cette ambiguïté. On se moque des stars ou des *people*. Contre-identification, on se rassure et on se valorise en se moquant de l'arrogance, de la bêtise, de l'excès, de la vulgarité de la vie mondaine.

De ce point de vue, nous voyons bien que le phénomène *people* ne se limite pas aux groupies béats. Le regard critique fait aussi partie de son succès et s'étend bien au-delà des groupies. Observer la vie intime des stars est une façon d'assister à distance aux petites tragédies de l'existence. Le *people* tisse aussi ses liens dans la dénonciation. A travers ses thèmes de l'amour, du bonheur, de la jalousie, de la trahison, de l'amitié, il cherche à faire passer des messages aux lecteurs. Cette position de Pierre Esquenzi est déterminante pour notre étude, nous voulons montrer que des figures mises en scène dans l'information-*people* ont bien d'autres significations, nous serons plus convaincante au travers de nos analyses. A travers les discours de magazines *people*, nous voulons montrer comment le sujet d'énonciation exploite le langage vers d'autres buts, comment il joue le rôle de l'informateur et de l'observateur

Il s'agit de montrer qu'à travers la mise en scène des figures, le journaliste de la presse *people* cherche à légitimer un certain ordre social. Cette position nous conduit à prendre en compte le phénomène de la *peopolisation*. Le *people* ne se limite plus aux stars de l'écran, le *people* touche également les hommes politiques. Les journalistes orientent de plus en plus des informations sur la vie privée des personnalités. C'est à partir de ce constat que des chercheurs ont mis en place la notion de la *peopolisation* pour parler du phénomène qui inclut médias, politique et vie privée

I.2.4. De la *peopolisation* à l'*information-people*

Dans l'air francophone, la presse *people* ne commence à faire l'objet de recherche qu'à l'orée du XXI^e siècle. Mais les travaux consacrés sur ce genre étaient appréhendés de façon générale sous l'angle de l'expansion de la culture de la célébrité. Les recherches s'intensifient de façon spécifique à partir des années 2007 sous l'angle de la *peopolisation*. Le néologisme se développe avec profusion dans l'univers des médias, de la politique mais aussi de la recherche académique par Dakhli. Il donne ainsi trois définitions à la *peopolisation* visant à décrire les liens en apparence originaux entre médias, politique et monde du spectacle.

La première acception est signalée en 2002 comme l'investissement du discours *people* par la classe politique. Ce premier sens d'une appropriation du discours *people* par les responsables politiques concerne la volonté de plusieurs personnalités politiques d'apparaître dans la presse *people* avec leurs enfants et leurs épouses pour faire bonne image auprès des électeurs. Le deuxième sens du mot se cristallise en 2003 pour désigner l'ajustement de l'ensemble des médias « sérieux » sur la presse écotière. Cette nouvelle acception est popularisée par le pamphlet de Pierre Péan et Philippe Cohen, *La face cachée du monde*, les deux auteurs fustigent la propension du quotidien « au racolage et à la *peoplisation* à l'anglo-saxonne de l'information ». Enfin, à partir de 2005 la *peoplisation* devient qui plus est synonyme de vedettisation et de « scandalisation » de la vie politique. Cette acception rompt la phase idyllique de la *peoplisation* et ouvre la voie à une série de parutions transgressives, vécues comme autant de coup portés contre « le mur français de la vie privée ». Cette acception de la *peopolisation* est diabolisée aussi bien par le monde intellectuel que par le monde des médias, traitant la presse *people* de « violeurs de vie privée » (Patrick Poivre d'Arvor). La médiatisation de la vie privée révèle d'une *dérogation à une norme*. L'information *people* transgresse, elle porte atteinte à la vie privée des personnalités politique.

Toutes ces accusations sur la presse *people* ont conduit des spécialistes à traiter en profondeur ce phénomène de la *peopolisation*. Dakhli dans son ouvrage *Politique people* plaide la cause de cette presse. L'auteur postule clairement que ce sont des hommes politiques qui sont à l'origine de la médiatisation de leur vie privée. D'abord parce qu'ils invitent des médias vers eux et aussi ils s'exposent dans des milieux publics. Pour illustrer ces arguments Dakhli fait savoir que la révélation sur la fille de Mitterrand par *Paris Match* a été un consentement entre le magazine et l'Élysée. Aussi dans son article « Formes et fonctions

du secret dans la presse people : les faux reflets de l'authentique », il passe par une étude sémantique du contenu rédactionnel en analysant les figures et les usages du secret dans la presse people. Ainsi à travers cette étude sémantique se révèlent une exposition volontaire des hommes politiques et des stars par l'usage de certaines expressions par les magazines : « confessions », « aveux », « s'afficher », « leur amour n'est plus un secret ». Cette étude permet non seulement de voir les différents modes énonciatifs du secret dans la presse people mais aussi voir comment les stars en s'exposant conduisent des journalistes à publier leur vie privée. Dans cette perspective, Dakhliya propose de voir deux formes d'exposition de la vie privée du personnel politique, la première est celle dite « exposition promotionnelle », c'est celle qui permet au politique de « faire ressortir le people sa ressemblance avec l'individu ordinaire et des caractéristiques hors du commun, propices au rêve », elle passe aussi par une idéalisation. La deuxième est celle dite de « dévoilement offensif » qui est plus ou moins transgressive. Par ailleurs, Dakhliya fait voir la *peopolisation* comme un facteur de démocratisation. Dans son habilitation à rédiger les recherches, son champ de recherche porte sur la presse people. Il propose de prendre en considération tout à la fois, l'histoire, la production des discours et la réception de la presse des célébrités françaises.

Dans le même registre deux thèses de doctorat ont été consacrées sur la vie privée des hommes politiques dans la presse de célébrités française : celle d'Eva-Marie Goepfert en 2010 et celle de Sandra Vera Zambrano en 2012. A ces travaux s'ajoutent l'ouvrage de Joëlle Desterbecq, la *peopolisation politique* dans lequel il compare les formes de *peopolisation* politique en Belgique, France et Grande Bretagne et bien d'autres articles.

Par ailleurs, dans une volonté de mêler l'information sur les stars et des informations sur les hommes politiques, Annick Dubied a engagé un projet sur l'information-people confrontant les points de vue des chercheurs suisse et français sur l'influence du people dans le domaine du journalisme, désignant par l'information-people, toutes les informations sur la vie privée aussi bien sur des stars du cinéma que sur le personnel politique et son extension vers les autres médias :

« *L'information-people est donc non seulement un jeu à trois acteurs-hommes politiques [et autres vedettes, ajoutons-nous], médias, opinion publique (Delporte 2008.8), inscrite dans les conditions historiques et sociales propices*

à son développement, mais aussi une matrice spécifique de sélection, de hiérarchisation et de la narration du monde »²¹⁹.

L'information-*people* devient au cœur des mutations. Il traverse les frontières, de la télévision à la radio, de la radio à la presse écrite. Elle est partout dans les différentes rubriques. Elle sera prise en compte par les narratologues comme genre médiatique à part entière. Annik Dubied étudiera l'information-*people* comme genre médiatique en énumérant les caractéristiques qui font d'elle un genre à part entière dans le champ des discours d'information médiatique.

Somme toute, cet état des savoirs nous a permis de faire un tour d'horizon sur l'information-*people*. Nous avons vu ses caractéristiques, son évolution et son domaine de recherche. La presse *people* constitue un terrain d'investigation particulièrement riche pour saisir à la fois ses modes de perceptions et de représentation autant que ses transformations. Son histoire devrait permettre de mieux la situer dans l'univers médiatique. Après avoir parcouru l'histoire de l'information-*people* de la période de la culture de masse à nos jours, nous avons compris que l'information-*people* est une réalité historique ou un « matériau pour l'histoire »²²⁰ selon les termes de Michel Perrot. Sur le plan formel, elle est liée à la culture romanesque. L'information-*people* d'aujourd'hui est l'héritière d'une tradition de la littérature, ce lien offre une intéressante mise en perspective de sa réalité contemporaine. Cet aspect nous paraît intéressant dans la mesure où nous étudierons la figuralité à partir des formes narratives, argumentatives et énonciatives à savoir le mythe, le conte la légende l'ironie et bien d'autres. Ce parcours historique a donc le mérite de donner accès à une première vue de l'information-*people*, celle que les spécialistes de cette presse ont mobilisée pour leurs études. Nous revenons donc sur les études qui traitent de l'information-*people* comme genre médiatique à part entière.

²¹⁹ Annik DUBIED, « L'information-*people*, entre rhétorique du cas particulier et récits de l'intimité », *Communication*, Vol. 27/1 2009, pp.54-65.

²²⁰ Annik DUBIED, *Les dits et les scènes du fait divers*, Librairie DROZ S.A, Genève, 2004, p.80.

Chapitre II. Le cadre générique de l'information-people

Après avoir parcouru l'état des savoirs sur l'information-people, il peut être surprenant de s'interroger encore sur la définition de celle-ci. Mais la question se pose dans la mesure où si nous avons pu constater que l'information-people est une réalité historique. Il ne semble pas faire l'unanimité autour de son statut ou de sa définition dans le champ des discours d'information médiatique. En effet, si l'on considère qu'une définition doit citer quelques critères nécessaires et suffisants pour définir l'objet, force est de constater que des éléments regroupés à l'issue du premier chapitre de cette deuxième partie ne peuvent offrir un ensemble de caractères auquel correspondrait l'information-people comme genre. Les traits évoqués sont plus ou moins généraux et font référence à la culture de masse.

Ce chapitre vise donc à mettre en exergue les critères qui définissent l'information-people comme genre médiatique à part entière. Le pari consiste plutôt à regrouper l'ensemble des traits définitoires récoltés auprès des spécialistes *people* pour aboutir à une première esquisse du genre de l'information-people. Ce regroupement des traits définitoires va nous permettre de mettre en lumière la problématique de la figuralité dans les discours de l'information-people. Comme le rappelait Pierre Esquénazi à propos des actes rituels qui constituent toute communication

*« Nos jeux de langages contiennent des formules adaptées aux situations et aux conventions des cadres auxquels ils sont liés. Les médias ont un souci analogue, qui les conduit à sertir la présentation de l'actualité dans un ensemble de hiérarchies, de rites et d'usages qui offre une forme d'identité et une garantie au public ».*²²¹

En effet, certains critères permettent la reconnaissance de l'information-people, c'est dans cette perspective qu'Annick Dubied souligne que l'information-people constitue une « matrice spécifique de sélection, de hiérarchie et de narration du monde »²²², elle présente un

²²¹Jean-Pierre ESQUENAZI *L'écriture de l'actualité, pour une sociologie du discours médiatique*, Coll. « la communication en plus », Presses universitaires de Grenoble, 2013, p.21.

²²²Annik DUBIED, « L'information-people, la célébrité racontée par la presse », *Communication*, Vol. 27/1, 2009 p.3.

certain nombre de contenus et d'effets sémiotiques nettement circonscrits qui en forment la matrice.

Ce chapitre composé en deux points propose de montrer les spécificités sémiotiques de l'information-*people*. Le premier point concerne sa scène d'énonciation. L'information-*people* est déterminée par certaines « conditions d'existence ». C'est-à-dire un dispositif propre à cette information. Pour qu'il ait une information-*people*, il faut qu'un certain nombre d'éléments soit réuni. Qu'elle soit présentée à la télévision, presse écrite, elle obéit à un certain nombre de critères. Le deuxième consistera à interpréter ces caractéristiques comme des indices de la figuralité.

II.1. La matrice de l'énonciation de l'information-*people*

Plusieurs travaux de recherche ont visé à circonscrire les caractéristiques énonciatives du discours *people*. Dans le champ de la recherche francophone, nous nous référons aux travaux d'Annik Dubied, Jamil Dakhli, Marc Lits, Philippe Marion, Joëlle Desterbecq et bien d'autres.

Dans son article « L'information-*people*, entre rhétorique du cas particulier et les récits d'intimité », Annik Dubied consacre ses pages à l'information-*people*, des pages qui sont représentatives d'un regard positif sur cette information. Elle la définit en cinq points avant de se focaliser sur les enjeux qu'elle soulève et que la sociologie peut réfléchir. Les cinq traits sont entre autre, la présence d'une figure humaine, une mise en scène de l'extraordinaire et de l'ordinaire, une mise en récit de l'intimité, l'hybridité, et l'extension de l'information-*people* vers d'autres médias. Dans le même ordre d'idée, mais beaucoup plus réducteur, Joëlle Desterbecq dans le cadre d'une étude visant la construction et la diffusion de la *peopolisation* politique met en exergue les composantes qui forment le noyau *people* et leur déclinaison en politique. Tout comme Annik Dubied, l'information-*people* se trouve définit en cinq points, dont, la focalisation sur un personnage, la *proximisation*, « la mixité des identités sociales » qui concerne son format hybride, l'opacité et la résistance subjective. A l'issue de ces caractéristiques, quelques traits peuvent être retenus, qui semblent faire l'unanimité des spécialistes *people*.

Le premier trait de l'information-*people* est celle de la mise en scène d'une figure humaine, en sémiotique on parlera d'un « rôle thématique ». Le *people* se focalise toujours sur une ou des figures humaines, figure au sens d'acteurs, sans star au centre du dispositif, pas d'information-*people*. Autrement dit, l'information-*people* selon Dufresne « *personnifie tout, doit toujours passer par le prisme d'une personnalité, d'un personnage, d'un individu* »²²³.

Le deuxième trait est lié au « récits d'intimité » ou à la *proximisation*, il concerne une mise en discours de l'intimité de la figure humaine. L'information-*people* concerne « les récits de l'intimité », l'intimité est un organisateur du discours *people*. C'est le récit de la vie privée des personnalités. A ce propos, Jamil Dakhliia distingue deux configurations de cette affichage de l'intime selon que l'intéressé y a consenti ou pas : l'exposition promotionnelle et le dévoilement offensif.

Une autre particularité de l'information-*people* concerne l'hybridité. Ce trait fait d'elle un objet typique de la culture de masse au sens de Morin, puisqu'elle incarne une tendance au débordement du romanesque sur l'information.

Le quatrième trait concerne la mise en scène de *l'extraordinarisation* et de *l'ordinarisation* qui implique plus ou moins la question de la résistance subjective dont parle Joëlle Desterbecq. Ces quatre critères constituent le champ définitionnel de l'information-*people* et font d'elle selon Annik Dubied un genre médiatique à part entière. Commençons par la mise en discours du personnage *people*.

II.1.1. La focalisation sur une figure humaine

Tout d'abord, l'information-*people* se focalise sur un personnage au sens de la narratologie. Elle est intrinsèquement personnalisée « L'information-*people* personnifie tout, elle doit toujours passer par le prisme d'une personnalité d'un personnage, d'un individu »²²⁴. La première composante de cette grille d'énonciation est donc la mise en discours d'une figure humaine.

²²³ Pierre Esquenazi, « Voici et le star-système », in *Médiamorphoses*, INA, Bry-sur-Marne, 2003, n°8 p. 12

²²⁴ Annik Dubied, « L'information-*people*, entre rhétorique du cas particulier et récits de l'intimité », *Op, Cit*, p45

En effet, la figure humaine constitue la pierre angulaire de ce genre. Tous les spécialistes s'accordent sur le fait que l'information-*people* est à la base constituée par un personnage. Dans son article, « De la presse *people* au populaire médiatique », Philippe Marion précise que l'appellation « *people* » renvoie d'abord à un *what* : à un type de contenu. C'est-à-dire, à un registre référentiel bien précis qui est celui des « gens », dans le sens de « grands de ce monde ». Ce sont des personnages qui sont mis en récit. Ainsi, lorsqu'on parle de l'information-*people*, comme son nom l'indique, on parle de « gens », en particularité des célébrités. Cela est remarquable d'ailleurs à travers certains magazines, qui consacrent leurs pages à la rubrique « *people* » concrètement aux « gens ». Ainsi le magazine *Gala* porte-t-il comme sous-titre : « l'actualité des gens célèbres », c'est le cas aussi de *Paris match* avec sa rubrique « les gens de match », consacré aux récits des personnalités. *Point de vue* avec sa rubrique « L'élus », *VSD* qui a comme rubriques « politique portrait », « Icône » « Instagramme », *Closer* avec sa rubrique « *people* ». Ces rubriques témoignent la priorité énonciative de l'individu, le *people* est au centre du dispositif de leurs discours. Toutes ces rubriques mettent en exergue l'acteur comme programme éditorial. Annik Dubied quant à elle avance que l'information-*people* privilégie les « Super-Individus » que sont les stars. Dakhli quant à lui rappelle que l'anglicisme *people* sert en France à désigner les gens célèbres auxquels les magazines d'indiscrétion sont consacrés. Marc Lits dans son article « La construction du personnage dans la presse *people* confirme bien cette place de la figure humaine dans l'énonciation-*people* :

*« Le personnage est l'élément central qui structure tout récit et qui permet toutes les formes d'identification, surtout dans les productions culturelles de masses. La presse *people* dans son nom même, dit l'intérêt qu'elle porte aux personnes publiques, construites comme des héros fictionnels. Ce qui était déjà marquant pour le monde du spectacle contamine désormais l'univers politique, de plus en plus présent dans les magazines *people* »²²⁵.*

Les analyses des personnages de la scène médiatique *people* proposées dans la revue communication (2009) par Marc Lits, d'une part et Annik Dubied d'autre part, permettent de cerner plus précisément les contours de cette mise en discours. Examinant les couvertures de magazines appartenant à la presse *people* en référence aux fonctions du personnage de Reuter

²²⁵Marc LITS « La construction du personnage dans la presse *people* » ; *Op, Cit*, p.2

et Glaudes. Marc Lits montre qu'il existe des personnages spécifiques à la scène *people*, ceux-ci constituant de cette manière des marqueurs intra-narratifs du genre *people*. Ainsi l'auteur distingue les représentants du monde du spectacle (cinéma, chanson, télévision et mannequinat) ; des membres de familles royales, des sportifs de haut niveau ou encore des personnalités de la jet set internationale : « tous ces personnages sans exception, appartiennent au même groupes sociaux, réunis par la fortune, la naissance ou l'activité liée au monde du spectacle dans les espaces spécifiques liée à la fête et au divertissement, réservé à un public privilégié »²²⁶.

En effet, lire un article de la presse *people* c'est dans un premier temps, aller à la rencontre d'une figure humaine pour partager d'une manière ou d'une autre ses informations. Cependant, comment ces figures humaines sont-elles installées et construites, autrement dit comment sont-elles mises en discours ?

Ces figures sont installées de manières particulières. Dyer et Esquenazi s'accordent pour souligner que le personnage de la star est représenté à la fois sous ses versants extraordinaire et ordinaire. Le journaliste construit en conséquence des personnages dynamiques, « épais » et servis par l'intrigue. Ces figures « hyper-centrales » sont présentées comme des *entités à double face*. Les célébrités sont racontées d'une part comme étant des créatures hors du commun évoluant sur les tapis rouges mais aussi des supers marchés, d'autre part, comme des figures ordinaires qui ne sortent pas du commun. D'après Joëlle Desterbecq, les récits *people* offrent une image idéale des personnes qu'elle met en scène. Cette construction et installation des figures humaines est intéressante et concerne la mise en discours des figures. A partir de cette installation, nous pouvons voir que des journalistes parfois déforment des images qu'ils mettent en discours. Le deuxième trait de l'information-*people* concerne son espace thématique.

II.1.2. La mise en discours de l'intimité

Le sens de la configuration de l'information-*people* est désignée par une thématique, point essentiel de sa configuration, qui marque le regroupement des éléments configurés au

²²⁶Marc LITS « La construction du personnage dans la presse *people* », *Op. Cit.*, p.5.

service d'une totalité intelligible. Cette thématique est celle de l'intimité ou de la vie privée. L'intimité est en quelque sorte le garant du sens conféré puisqu'elle reflète l'unité, la cohérence et la signification attribuées à l'ensemble par la mise en récit.

En effet, l'information-*people* est dominée par la thématique de l'intimité, de la vie privée des célébrités. Tous les spécialistes de la presse *people* s'accordent sur ce fait. Annik Dubied en fait un trait bien distinctif de l'information-*people* et c'est cette mise en récit de l'intimité ou de la vie privée qui fait d'elle une *dérogation à la norme déontologique*. « Toute personne a droit au respect de sa vie privée et familiale, de son domicile et de sa correspondance ». ²²⁷ Or l'information-*people* recouvre dans sa définition, les informations qui concernent la vie privée des gens célèbres. Cette deuxième caractéristique est nommée par Joëlle Dersterbecq, la *proximisation*. Selon l'auteur, l'information-*people* est déclinée sur « le mode de la proximité », la mise en discours de l'intimité permet de voir que la figure humaine ou la célébrité est à notre image ; « il aime sa famille, les bons repas, l'amitié, l'humour ». Annik Dubiet rapproche l'intimité à la vie quotidienne, selon l'auteur, l'intimité touche le lecteur en tant qu'individu ; naissances heureuses, amours multiples, séparations douloureuses, vacances sur des plages ensoleillées etc ils « incarnent les aspirations de la société des individus que décrivent les sociologues (aspiration au bonheur, à l'amour, au succès, à l'autonomie), mais aussi les faillites partielles ou totales rencontrées dans leurs quêtes. « Ainsi défini, le personnage *people* peut être identifié par le groupe social auquel il appartient, les lieux qu'il fréquente et les scénarios qu'il porte sur la scène médiatique »²²⁸.

Selon Joëlle Desterbecq, la mise en discours de l'intimité concerne le plus souvent la santé de la célébrité, sa sexualité, sa vie de couple ou de famille, l'éducation de ses enfants, ses loisirs, son argent, son travail, ses goûts. Ces figures sont mises en discours comme les sujets de société parce qu'elles concernent la sphère privée des acteurs sociaux et non la sphère publique. Ce sont des informations qui concernent l'intimité des célébrités. Les figures s'adressent aux lecteurs en tant qu'individus ou consommateurs et non en tant que citoyens. En ce sens que les informations données sur ces figures de l'espace de l'intimité se distinguent des sujets politiques qui touchent au fonctionnement des pouvoirs et relèvent

²²⁷Tous les pays membres du Conseil de l'Europe (dont la Belgique, la France et le Royaume-Uni) adhèrent à cette convention.

²²⁸Joëlle DESTERBECQ, *la peopolisation politique*, *Op, Cit*, p. 92.

malgré la relativité des classifications d'un genre particulier, plus attentif aux modes de vie des célébrités.

Cette mise en discours de la vie privée est vue comme une forme de *proximisation*. Les journalistes de la presse people ont un souci de proximité. D'une part ils veulent rapprocher l'individu à la célébrité, c'est dans cette perspective que Philippe Marion postule que le journaliste de la presse people intercède pour son lecteur. Son travail d'intercession médiatique, sémiotique et narrative vise à incarner familièrement des personnages inaccessibles. « Les thèmes abordés concernent ceux du relationnel et de l'affect. Des passions amoureuses qui naissent et meurent, de la jalousie, des coups de gueule, des divorces, des réconciliations, des naissances, des violences, des déprimés... tout ce qui forme ce magma de vécu du commun des mortels, non seulement le gotha n'hésite pas à recevoir dans son intimité, mais en plus il ne se distingue que fort peu : Voilà ce que la presse people suggère. La *proximisation* constitue un organisateur de discours de l'information-people. C'est dans ce contexte que Virginie Spie dans son ouvrage *Télévision, presse people les marchands du bonheur* parle du dévoilement de l'intimité dans les émissions de télévision comme un moyen de parler aux téléspectateurs :

« Voici le premier élément prégnant qui apparaît dans l'analyse de ce type de programme : En évoquant le cas des personnes ordinaires et en dévoilant leur intimité, on tente de concerner aux maximum les téléspectateurs en leur expliquant que ce problème d'ordre privé pourrait leur arriver »²²⁹.

Virginie Spie dans le cadre de l'analyse des programmes de télévision fait voir que la mise en discours de l'intimité des personnes « ordinaires » est une interpellation des téléspectateurs. Les présentateurs s'intéressent à l'intimité d'anonymes pourrait-on dire « ordinaires », dans la vie desquels a surgi l'extraordinaire. Le présentateur tente de concerner le téléspectateur et lui faire comprendre, en l'interpellant directement, que ce problème pourrait également lui arriver. Cette mise en discours de l'intimité dont fait allusion Virginie Spie dans le cadre du monde du spectacle est abordée par Jamil Dakhli dans le cadre de la *peopolisation*. L'auteur fait résider la mise en discours de l'intimité sous deux versants : une exposition promotionnelle et celle dite « dévoilement offensif ». Au-delà de certains dangers

²²⁹ Virginie SPIE, *Télévision, presse people, les marchands du bonheur*, INA/ De Boeck, 2008, p.36

de la *peopolisation*, Dakhliya considère la mise en discours de l'intimité comme une « autolégitimation de l'énonciataire » et parle du dévoilement offensif comme « une dénonciation d'affaires individuelles de népotisme ou de corruption ». A travers cette conception de Dakhliya, nous voyons que ce qui était affaire privée devient un problème politique ou économique. Ce dernier aspect de la mise en discours de l'intimité sur le dévoilement est en rapport avec une dimension figurale. Nous allons dans les pages qui suivent montrer comment le dévoilement offensif fait office de figuralité. Mais avant voyons le troisième trait de l'information-people, celui de l'hybridité.

II.1.3. L'hybridité

Le troisième trait de l'information-*people* est celui de l'hybridité. Tous les théoriciens qui traitent la question de l'information-*people* s'accordent sans nul doute sur ce trait. C'est d'ailleurs par cette forme que certains la distinguent des autres informations ou des autres genres médiatiques de la presse écrite et la rapprochent par exemple au fait divers. Dans le cas des discours de l'information-*people*, plusieurs paramètres font sortir cette hybridité comme le rapport de l'information et du divertissement ou du réel et de la fiction. C'est ce que souligne implicitement Delporte dans le cadre du journalisme populaire :

« *Le journalisme populaire qui s'est imposé dans le grand public, a toujours misé sur la diversité et implicitement sur la qualité de l'information. L'idée, héritée du XIX^{ème} siècle a prévalu que le journalisme digne devait, en vertu de sa mission éducatrice, mettre les faits les plus vraies à la portée du plus grand nombre, en évitant de flatter les plus vils instincts* »²³⁰.

Cette définition révèle plutôt une construction hybride du journalisme populaire, en parlant d'une part de *diversité* et d'autre part de *qualité d'information*, l'auteur met en exergue au sein d'un texte journalistique plusieurs composantes différentes ou plusieurs variétés et en appelle au moindre débordement.

²³⁰Christian DELPORTE « Les échos mondains du XIX^e siècle à *Voici* », in *Médiamorphoses*, n°8, 2003, pp.72-78.

Cette définition du journalisme comme forme hybride correspond à celle qu'évoque les spécialités de l'information-*people* c'est-à-dire la frontière entre roman et information, toute l'information-*people* joue des effets possibles du monde romanesque, et les intègre dans l'information. On se retrouve avec plusieurs variétés, d'un côté le monde réel et celui de la fiction.

Marc Lits déplore cette forme de contenus dans le cadre du journalisme en spécifiant le phénomène dans les magazines *people*. Il parle de l'usage des récits mythiques dans l'information. L'auteur explique que l'information qui, à l'origine devrait produire des contenus lisibles et clairs a tendance à emprunter des éléments de la fiction. Nous soulignons :

*« la presse par contre qui est censée rendre compte du réel de manière objective et qui serait donc un lieu de pure restitution de faits, est elle-même, en soi, une fabuleuse usine de mythes [...] ce qui est vrai pour la presse en général l'est encore plus pour certains créneaux spécialisés de ce secteur : presse du cœur, presse à sensation, presse des jeunes. L'amour, et les héros, les transgressions tous ces éléments sont mis en avant pour eux-mêmes sans transvestissement et relis directement au mythe ».*²³¹

Marc Lits souligne le phénomène de l'hybridité dans les médias et particulièrement dans l'information-*people*. Cette forme hybride est plus représentative dans les travaux d'Annik Dubied, l'auteure pose clairement l'information-*people* comme une forme hybride. Nous nous référons à cette citation :

*« Le talent narratif du *people* lui vient aussi, peut-être, de son hybridité cette troisième particularité en fait un objet typique de la culture de masse au sens de Morin (1962) puisqu'il incarne une tendance au débordement du romanesque sur l'information. [...] Et de fait, si l'information-*people* s'inscrit dans le champ de l'information et fournit à bien plaisir des références au réel (noms, dates, lieux, détails chiffres), elle dévie aussi parfois sur des effets proches de ceux dont on fait usage dans le champ des récits de divertissement.*

²³¹Marc Lits, *Du récit au récit médiatique*, Coll. « Infos Com », De Boeck, 2008, p.159.

Attachée à la prétention de vérité des récits réels, elle s'autorise néanmoins des incursions dans les procédures fictionnelles. »²³²

Cette définition d'Annik Dubied montre clairement l'information-*people* comme forme hybride. L'auteur postule deux configurations énonciatives différentes dans les discours *people*. D'un côté l'information contient des énoncés de réalité dans lesquels les figures représentées s'inscrivent dans un espace-temps qui s'organise à partir du sujet d'énonciation. Et d'un autre côté les énoncés fictionnels, en rapport avec le roman ou le mythe. Annick Dubied pose l'hybridité entre récits réel et récits de fiction et pose comme fondamental en ce qui concerne la fiction, la mise en scène des acteurs comme des personnages de roman :

« Au premier rang de celles-ci, la mise en scène des personnages, qui se voient souvent attribuer des sentiments, ou sur lesquels se focalise la narration ce qui n'est en principe possible que pour un narrateur omniscient, typique des récits fictionnels ». ²³³

La question de l'hybridité est mise également en exergue par Christian Salmon dans son ouvrage *Le Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Il fait voir dans cet ouvrage comment la culture du récit s'impose dans l'information et dans la communication politique. Au-delà de la mise en discours des personnages dont font allusion les spécialistes de l'information-*people*, l'auteur fait voir d'autres procédés fictionnels qu'usent des journalistes et des marketeurs pour informer et communiquer. Salmon s'attache à retracer les « usages instrumentaux » du *storytelling*. Dès les premières pages de son introduction, il pose le ton polémique de l'ouvrage qui veut contribuer à une prise de conscience et à la levée de résistance à l'égard de la « machine à fabriquer des images » et à « formater » les esprits du *storytelling*. L'une des procédures fictionnelles sur laquelle insiste Salmon dans le cadre de la communication politique est ce qu'il appelle le *performatif*. Le performatif est une manière de provoquer l'identification des électeurs, d'agir sur les états d'âme et les émotions de publics spectateurs. L'auteur le considère comme un mode de

²³² Annik DUBIED, « Quand le *people* rencontre le fait divers et touche à la politique... » in *Le Temps des médias*, n°10, 2008, p 4/12

²³³ *Ibidem*

narration d'instrumentalisation par le *storytelling* qui permet de créer une opinion favorable à un candidat mais aussi une arme de ralliement et de soutien aux décisions politiques.

Dans le cadre de l'information-*people*, cette procédure fictionnelle dit de *performatif* est lisible, des journalistes mettent en discours des phénomènes d'identification, de sublimation ou de projection. Par l'identification par exemple, les figures sont mises en discours à travers les instances de « l'idéalisation », des « admirations passionnées ». Les figures humaines sont comparées à de grands personnages de l'histoire, à des figures mythiques ou à des figures de la vie contemporaine, caractérisée par leur indépendance, leur orgueil, leur puissance, ces phénomènes sont mis en discours de telle sorte que le lecteur soit fasciné par la figure. Des célébrités sont mises en discours comme des êtres qui participent aussi bien à l'humain qu'aux divins analogues, aux certains traits héros de mythologies ou aux « Dieux de l'olympes » dont parle Morin, suscitant un culte voir une sorte de religion. L'identification se lit à travers la mise en discours de *l'extraordinarisation*. Des personnages sont présentés comme des modèles, des mariages vécus comme dans les contes de fées, la description des sentiments intérieurs des célébrités comme dans le roman.

Pour éviter d'en tirer long autant dire que l'hybridité se caractérise dans l'information-*people* par le primat qu'elle accorde à la récitation d'histoires, à la dimension narrative qu'elle privilégie dans toute restitution événementielle. Elle se caractérise par une hypertrophie de la narrativité. Notre objectif serait encore une fois de plus de montrer en quoi peut-on considérer l'hybridité comme une présence de la figuralité. Dans ce cadre nous nous attacherons à faire voir la fiction comme une nouvelle perception dans la lecture. Voyons le dernier trait de l'information-*people* rajouté par Joëlle Desterbecq qui est celui de la résistance subjective.

II.1.4. La résistance à la subjectivité

Selon Joëlle Desterbecq la matrice *people* atteste aussi de sa présence discursive en affichant sa résistance subjective. Il s'agit là selon l'auteur d'une dernière composante de la matrice de traitement *people*. L'auteur se réfère en effet aux travaux de Cécile Rais²³⁴ qui avait traité la question de la subjectivité dans la presse *people*. Une subjectivité essentiellement appréciative puisqu'elle relève prioritairement de l'axiologie du monde

²³⁴ Cecile RAIS, « Presse et événement *people*, une subjectivité qui s'affiche », *Communication*, n° 26, 2007, p.4
Struilly Ida MBANG | Thèse de doctorat | Université de Limoges | 19 décembre 2018 174
Licence CC BY-NC-ND 3.0

malgré le recours au compte rendu qui se veut par définition très impartiale. Il s'agit d'une presse qui donne son avis et juge et qui ne se prive pas de le faire savoir par plusieurs moyens comme l'ironie qui est grandement présente dans les textes. Selon Desterbecq, cette ironie permet de garder les stars à distance et introduit une légèreté de ton dont les articles sont très réprobateurs.

Dans la même perspective Dakhliya a souligné ce trait ironique dans le magazine *Voici*, postulant que le magazine à travers ses commères use abondamment de l'ironie. Cette ambivalence du discours dans l'affichage des traces de subjectivité peut se retrouver dans les différents contrats de communication, par exemple dans des *talk-shows d'infotainment* au sein desquels sont accueillis des célébrités certains suscitant une véritable mise en danger de la face positive des téléspectateurs via les procédés de mise en dérision.

Outre ce mode énonciatif qui souligne la présence de l'énonciateur dans son discours, plusieurs moyens par lesquels le sujet exprime la subjectivité sont observables dans l'information-*people*. Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans son ouvrage sur l'énonciation, en vient à noter lors d'une analyse d'un corpus de presse, que l'expression de la subjectivité commence au moment non seulement de la sélection des faits mais également du vocabulaire à utiliser. Elle pointe alors une partie de ce que au niveau de l'information-*people*, les spécialistes appellent « l'extraordinaire ». C'est à dire ce moyen de rendre des figures ou des faits hors du commun, c'est ce que Petit Jean appelle la « dénormalisation » à propos du fait divers. Cette façon de rendre l'information inouïe, sublime en produisant des détails de l'imagination ou en empruntant des artifices à la fiction, ce phénomène relève de la subjectivité. C'est une preuve plus ou moins de subjectivité dans l'information-*people*.

La résistance à la subjectivité est donc en rapport avec le programme de la mise en discours de l'ordinaire et de l'extraordinaire, traits spécifiques dont clament les spécialistes de la presse *people*. La mise en scène de l'ordinaire et de l'extraordinaire permet de lire la subjectivité dans la presse *people*, dans la mesure où, dans ces deux programmes énonciatifs, le journaliste est en position d'appréciation, non seulement du parcours évolutif du *people*, mais aussi de ses faits et gestes au quotidien. C'est dans cette perspective que Dakhliya avance que le discours de la presse écotière est très mélioratif, favorisant un sentiment d'admiration envers les stars, que péjoratif encourageant la dérision, voire le mépris envers les célébrités.

Cela est d'ailleurs remarquable dans certaines informations, le journaliste présente les célébrités en plein « trajectoires *trash* », il se permet d'employer des lexèmes évaluatifs, c'est l'exemple de ces extraits d'article de *Gala* sur le mariage de Brat Pitt et d'Angelina Jolie (*Après dix ans de vie commune, le couple le plus glamour d'Hollywood, s'est dit oui dans le sud de la France, avec pour seul témoin de leur bonheur, leur six enfants. Récit d'un jour extraordinaire*), de l'autre côté, les malheureux Arnold Schwarzenegger et Maria Shriver sont montrés entrain d'accomplir méthodiquement le parcours inverse « *Le superhéros d'Hollywood formait avec la nièce de Kennedy un couple emblématique. L'annonce officielle de leur séparation laisse l'Amérique sans voix... Pas eux ? Eh bien si eux ! vingt cent ans de mariage, quatre enfants, les apparences d'un couple inoxydable, et patatras, Arnold Schwarzenegger et Maria Shiver se séparent !* ». Parfois les célébrités sont jugées dans leurs prestations calamiteuses ou dans leurs exploits à travers l'usage des « subjectivèmes » évaluatif ou affectif impliquant un engagement affectif ou une évaluation qualitative ou quantitative de la part du sujet d'énonciation. « Bekham, **le plus sexy** des footballeurs », « Jennifer Lawrence est devenue l'actrice **la mieux** payée d'Hollywood ». L'emploi de ces lexèmes marque une part de subjectivité du journaliste, aussi à travers les points d'exclamation, le journaliste exprime ses états d'âme.

La presse people emploie couramment des lexèmes axiologiques pour juger des faits et gestes des célébrités. C'est dans ce sens que Cécile Rais postule que la presse people « cherche des coupables », elle intente souvent un procès aux stars. « Ces accusations sont présentes dans les axiologies qu'elle utilise abondamment, mais également au travers de la subjectivité non axiologique ». Par exemple dans un article du magazine *Ici Paris*, l'attitude des époux Beckham est désapprouvée « Beckham a fauté en succombant aux charmes de son assistante ». Mais son épouse porte elle aussi sa part de responsabilité, car elle n'aime pas leur nouveau lieu de domicile (Madrid) et « préfère » Manchester. Elle aurait selon *Ici Paris*, « abandonné » son mari et se serait en partie responsable de l'adultère présumé de son époux.

A travers cet article, nous voyons bien que le journaliste de la presse people juge, blâme, fait des éloges des célébrités. Dans le cadre de la *peopolisation*, Dakhliya parle de la « sanction médiatique » lorsque les journalistes people blâment les attitudes ou des comportements de certains hommes et femmes politiques.

Autant dire que l'énonciation *people* montre sans surprise une résistance à la subjectivité. Les prises de positions, la valorisation ou la dévalorisation des célébrités, l'emploi de l'ironie, de l'humour sont des preuves de cette subjectivité. Cette dernière matrice est intéressante et justifie la figuralité impressive dont nous parlerons dans nos analyses. La subjectivité en sémiotique pose la question du corps sensible dans les discours.

Ainsi défini par un certain nombre de composantes qui en forment la matrice énonciative, l'information-*people* est appréhendé comme un phénomène transgressif. Elle se manifeste à travers un ensemble de signes et prend place à l'intérieur d'un cadre de contraintes, celui-ci étant constitué des caractéristiques des systèmes médiatiques au sein desquels elle se déploie.

Jusqu'ici, le cadre générique de l'information-*people* nous a permis de mettre en exergue tous les éléments qui définissent cette information-*people* comme genre médiatique. Nous avons vu que la presse *people* est caractérisée par le primat qu'elle accorde à une figure humaine dans la narration. Elle est également caractérisée par l'hybridité, car elle emprunte des objets et des procédés d'écriture à la fiction. Nous avons appris que le sujet de l'énonciation ne se détache pas de son moi dans le discours, les discours *people* sont caractérisés par la présence du corps propre du sujet. Toutes ces caractéristiques nous conduisent à une remarque importante :

La presse *people* dans le cadre de l'écriture journalistique constitue une expérience de décentrement par rapport aux normes et aux pratiques habituelles de l'écriture journalistique classique. Le recours aux techniques empruntées à la fiction littéraire n'est pas de mise dans la norme de l'écriture journalistique. En recourant aux techniques de la fiction romanesque, la presse *people* trahit le réel, et parfois le déforme. Elle s'inscrit en général en rupture avec les règles d'écritures. Nous allons à partir de la notion d'hybridité, faire ressortir ce caractère figural de l'information-*people*.

II.2. L'information-*people* : vers une dimension figurale

II.2.1. Hybridité comme un indice de figuralité

La question serait donc en quoi l'hybridité pourrait-elle être un indice de la figuralité dans l'information-*people* ? Pour traiter cette question, nous allons nous appuyer sur les conceptions d'Umberto Eco.

Si l'on cerne de plus près la définition de l'hybridité, on est tenté de croire qu'il s'agit de ces termes qu'Umberto Eco qualifie d'*ombrello* : il a un sens générique et il couvre des phénomènes très variés quant à leur nature. Aussi l'hybridité constituerait-elle un cas particulier de rupture d'isotopie pas dans le sens où Greimas parle d'une lecture uniforme mais plutôt d'une « complication » qui rendrait la lecture plus dense, plus variée et plus problématique, car en lui ajoutant d'autres contenus, elle entortille le parcours de la lecture. L'hybridité d'un texte ou d'un discours met en exergue sur le plan syntagmatique plusieurs parcours.

Dans le cas des récits de l'information-*people*, l'hybridité se manifeste au niveau du des registres. Les figures du monde naturel mises en discours se voient parfois prendre des artifices du monde fictionnel. On pourrait citer comme exemple des figures humaines qui, mises en discours prennent des allures des personnages mythiques, des histoires fabuleuses, des mariages ou des divorces qui prennent l'allure des figures romanesques. Ce qui rend donc l'information hybride à travers l'hétérogénéité des registres qui se manifestent entre les considérations de l'information et des procédures fictionnelles. La figuralité advient du fait qu'il y ait un écart significatif entre le registre sérieux d'un discours informatif et le registre souvent divertissant des phénomènes romanesques ou rhétoriques. Les procédés employés par l'information-*people* dépassent le cadre des conventions du journalisme. Des phénomènes hybrides sont observables par les représentations métaphoriques, des figures métamorphosées qui sont des indices de figuralité. Nous le mettrons en valeur dans nos analyses.

Nous allons ici commencer à faire des interprétations en nous appuyant sur des caractéristiques ou des éléments qui constituent la presse *people* comme genre médiatique. La presse *people* en elle-même laisse apparaître clairement un statut figural. Elle propose dans ses discours un monde merveilleux, un monde qui diffère de celui du monde naturel.

C'est le cas la mise en récit de l'extraordinaire qui est mobilisé lorsque le réel ne colle plus à

la réalité, c'est-à-dire lorsque les événements ou les phénomènes s'écartent de notre représentations ou du sens commun. Son univers renvoie parfois à une réalité hallucinante et fantastique. Ainsi à travers ses récits se lisent des réussites bien dorées, des destins hors du commun, des parcours excellents, des couples parfaits, des vies extraordinaires, des mariages féériques, des vacances de rêve.

En effet, *l'extraordinarisation* est reconnue comme une caractéristique de l'information-*people*. Elle concerne ici l'idéalisation de la vie des *people*. Ils sont représentés comme des personnages qui « surprennent, étonnent dans leurs actions », par leur rareté et leur singularité. Comme le souligne Annick Dubied : leur caractère extraordinaire les projette dans un « au-delà ou en dehors des contingences communes ». La mise en scène de ce caractère extraordinaire se présente comme une transformation, une métamorphose remarquable des figures. Pour mettre cela en discours, le sujet d'énonciation procède en s'usant des procédés d'amplification, comme celui de l'hyperbole, parfois par des substitutions comme la métonymie ou la synecdoque. Dans ces discours, il y a un excès du figuratif dont parle François Martin. Toutes ces figures mises en discours traduisent un autre monde, déforme ou déconstruit le monde naturel pour un monde merveilleux.

II.2.2. Une interprétation des caractéristiques de l'information-*people*

Un autre point qui témoigne de la figuralité dans la presse écrite est celui de la mise en scène de l'opposition des valeurs idéologiques. Dakhlija dans son article « du populaire au populisme. Idéologie et négociation des valeurs dans la presse *people* française », fait reposer la presse *people* entre un conformisme des valeurs et une contestation de ces valeurs.

*« Le *people* véhicule une idéologie spécifique c'est-à-dire un système de signification et de valeurs propres à un groupe social concernant l'organisation et les normes, les légitimant ou les contestant [...], le message social de la presse *people* peut donner lieu aux interprétations les plus contradictoires, on peut y lire un appel à la résistance tout autant que l'expression la plus aboutie du conformisme » .*

Nous pourrions tout de même commenter assez rapidement cette citation de Dakhliya en considérant le conformisme comme un statut figuratif des grandeurs mises en discours, et la contestation des valeurs comme leur statut figural.

Si l'on prend le terme de conformisme, sémiotiquement parlant, on y retrouve le signe dans sa plénitude, puisque le conformisme est une attitude consistant à se soumettre aux figures, aux idées ou représentations communément admises, aux usages, aux comportements, aux règles morales, du milieu du groupe auxquels on appartient, on peut lire en le conformisme un *signe-renvoi*. Quant à la résistance, sémiotiquement parlant, elle indique une disjonction du signe, l'attitude de la résistance c'est ne pas s'accommoder aux représentations. Repousser des représentations. La résistante pourrait se définir comme un statut figural des grandeurs figuratives, c'est-à-dire une fois des figures mises en discours, elles ne renvoient plus à la perception commune, mais plutôt à une orientation discursive qui a un statut particulier. La figuralité advient dans la mesure où le journaliste rompt avec des représentations pour montrer autre choses.

Ainsi on retrouvera des grandeurs figuratives avec d'autres significations. C'est le cas des rôles thématiques mis en discours, ses rôles thématiques jouent entre le signifiant et le signifié, c'est-à-dire dans les discours peuples, on retrouve par exemple des acteurs opposés. Dans un article de *VSD* intitulé « un curé d'enfer », le magazine décrit le curé avec d'autres représentations, c'est-à-dire que le curé est décrit sous les traits d'un mondain, il n'a pas ses attributs en tant que prêtre. Discursivement le prêtre joue le rôle de mondain.

C'est dans cette perspective que les théoriciens de la presse people s'accordent à définir la presse people comme une presse du dévoilement elle montre des oppositions de valeurs idéologiques. Cela peut être remarquable dans plusieurs de ses informations.

L'information-*people* en montrant les oppositions sur le *faire et l'être* des acteurs, elle convoque une réception sur laquelle se fonde notre attente, pas tellement vis-à-vis du texte (puisque l'idéologie du journal repose sur la transgression) mais vis-à-vis de ces personnages qui sont porteurs des valeurs dans le monde réel mais qui prennent d'autres valeurs dans le texte. Le people dévoile leur identité.

C'est dans ce sens que François martin fait reposer la figuralité dans le dévoilement, il explique le statut figuratif est le voile des figures et leurs mises en discours est le dévoilement de ces figures. Ce caractère du discours s'annonce comme une déformation « cohérente » des figures dans la presse people, mais cette déformation n'est pas une déformation qui n'est pas seulement là pour la curiosité du lecteur mais une déformation dont la cohérence discursive signale un foyer, un point focal. La déformation des figures dans la presse people relève d'une cohérence discursive parce que ce sont maintenant des règles du discours et non pas seulement celle de la vraisemblance du monde qui président à l'agencement discursif. Délivrées de leur fonction de représentation des choses, les grandeurs figuratives ne sont pas pour autant renvoyées au fonctionnement « allégorique » de la représentation concrète des figures abstraites. Elles servent moins à montrer ce qui est figuré par le discours qu'à dire. Comme éléments figuratifs ce qui est figurant de l'instance d'énonciation. Les figures seront alors ce qui dans le discours qu'on analyse reste non parfaitement thématiques, non parfaitement identifiables dans le monde mais ce qui du monde visible est reconnaissable, mais se plie aux nécessités de l'énonciation elle-même.

Chapitre III. Un cadre pour les outils d'analyse

III.1. Le cadre narratif

Comme nous l'avons vu plus haut, l'information-*people* se caractérise par le primat qu'elle accorde à la récitation d'histoires et à la dimension narrative qu'elle privilégie dans toute restitution événementielle. Sa production se caractérise par une hypertrophie de la fonction narrative. Ce point constitue tout simplement un rappel théorique du cadre narratif en sémiotique. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle, la forme figurale de l'information-*people* vient du fait qu'elle utilise comme stratégie de construction de ses articles, des formes littéraires, plus précisément dans le cas de la narrativité, elle utilise le mythe, la légende, l'épopée et le conte. Nous passons par la sémiotique narrative pour mieux mettre en lumière les modèles que nous utiliserons pour analyser les formes narratives.

III.1.1. Les structures actancielles

La structure actancielle comme le rappelle Denis Bertrand constitue la « pièce maîtresse du théâtre sémiotique »²³⁵. Elle concerne l'ensemble des actants qui constituent un texte. De Propp à Greimas en passant par Claude Bremond elle a connu une série de définitions assez complexe, sa définition a été à plusieurs reprises précisée et modifiée. Nous n'allons pas nous accentuer sur ces nombreuses définitions, nous allons nous limiter ici à saisir ses constituants à partir du modèle de Greimas tout en la situant dans le contexte de l'ethno-littérature, pour nous rapprocher de plus près de notre problématique, celle des formes simples de la littérature.

Par réduction des *dramatis personae* du modèle proppien, Greimas a reconnu les trois pères de catégories actanciennes²³⁶. Conformément au concept structural de catégorie, chaque terme n'est défini que par sa relation oppositive à un autre terme de même niveau. Cet ensemble est regroupé comme suit dans le modèle actanciel présenté dans *Sémantique structurale* :

²³⁵ Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire, Op, Cit*, 2000, p.125.

²³⁶ Algirdas Julien, *Sémantique structurale, Op, Cit*, 1966, p.98.

1. Sujet - Objet
2. Destinateur – Destinataire
3. Adjuvant – Opposant

En ce qui est de la lecture de ce modèle, il s'agit d'un actant Destinateur, actant souverain, source et garant des valeurs, transmet celles-ci, par l'entremise d'un actant Objet, à un actant Destinataire : C'est la catégorie de la communication. Le Sujet quant à lui a pour mission d'acquiescer cet Objet, de se « conjoindre avec lui » ; c'est la catégorie de la quête ou du désir. Pour ce faire, il est contrarié par l'Opposant et soutenu par l'actant Adjuvant ; et c'est la catégorie de l'axe du pouvoir.

Ce modèle issue de la littérature propéïenne du récit, reste très proche de l'univers narratif du conte ou des mythes. Il en épouse la perspective dominante qui est celle du sujet-héros ; celui-ci porteur des désirs et des craintes du groupe, incarne les valeurs sociales de référence. Mais le modèle occulte du même coup le parcours du « traître » (opposant). Celui-ci n'intervient qu'occasionnellement, pour contrarier lors des épreuves, le parcours du héros et mettre en danger les valeurs dont il est porteur. Ainsi le modèle reste enraciné dans l'univers axiologique propre à l'ethno-littérature, exclusivement relatif à la perspective du conte ou des histoires issues des mythes. Dans cette perspective du conte, le héros porte des valeurs collectives qui doivent être consolidées à la fin du récit. Cependant certains théoriciens²³⁷ comme Bakhtine, Ricœur ont montré que certains contes romanesques ont adopté une autre perspective, en mettant en scène une rupture d'adhésion, autrement dit, ils adoptent la perspective d'un autre personnage central que celui qui est *à priori* représentatif des valeurs collectives de la sphère sociale. Ce détail est important pour nous dans les structures narratives dans la mesure où nous serons amenées à voir que l'univers narratif de la presse populaire viserait à déconstruire des schémas figuratifs, c'est-à-dire des acteurs mis en récit sont susceptibles de se retrouver avec d'autres valeurs que celles du sens commun. Nous le verrons plus en profondeur dans la troisième partie de notre travail.

Cela nous conduit d'ailleurs à souligner la distinction entre actant et acteur, l'actant est une pure figure syntaxique, il n'existe que par les programmes qui le mettent en jeu, or

²³⁷ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire, Op., Cit*, p.167. Voir Paul RICOEUR, *Temps et récit II*, « Les contraintes sémiotiques de la narrativité », Seuil, Paris, pp. 59-114.

l'acteur ce que l'on appelle le « personnage »²³⁸ est une figure plus complexe, parce qu'elle est constituée à la fois de composantes sémantiques (d'ordres figuratif et thématiques) et de composantes syntaxiques ; un ou plusieurs rôles actanciels. De fait, un « personnage » dans un récit qui ne serait que nommé, mais n'entrerait dans aucun programme d'action, serait un pur élément descriptif. Privé de rôle actanciel il ne constituerait pas un acteur du récit. Or nous savons que la spécificité de la presse people c'est bien la mise en récit des acteurs, et ces acteurs sont mis en scène à travers différents rôles actanciels et ces rôles actanciels vont bien au-delà des relations entretenues entre actants. C'est donc pour rendre compte de la diversité et de la fluctuation des parcours actanciels du Sujet, du Destinataire ou de l'objet que la sémiotique a mis en place une autre structure, celle des valeurs modales.

III.1.2. Les structures modales

La question des structures modales intervient dans la prise en compte des mouvements de déterminations, de volonté, de persévérance et des positions du Sujet, du Destinateur, ou en général de l'ensemble des actants. En effet, les sémioticiens avaient constaté que la définition qu'ils donnaient aux actants dans le cadre structural était strictement interne, c'est-à-dire que des actants se définissaient par les relations qu'ils entretenaient avec d'autres actants. Dans la volonté de dépasser cette structure élémentaire, ils ont mis en place une dimension modale des actants. Autrement dit, l'actant n'est plus défini par ses relations actanciennes internes, il se définit également par son « équipement »²³⁹ modal et les articulations de ses modalités « vouloir, devoir, savoir, croire, pouvoir faire et être » permettent de décrire à chaque instant ce qui définit l'actant, sa composition, sa position, son rôle et son statut. C'est dans cette perspective que Denis Bertrand parle du passage « de la syntaxe inter-actancielle à la syntaxe intra-actancielle »²⁴⁰.

La définition minimale donnée à la modalité est unanime dans bon nombre de disciplines : *est dit modal, un prédicat qui modifie un autre prédicat*. Le prédicat modal s'oppose dans ce cadre au prédicat descriptif. Ainsi « je chante » est un prédicat descriptif, et dans « je veux chanter, je sais chanter, je peux chanter », les trois prédicats qui déterminent

²³⁸ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Op.Cit, pp.167-169

²³⁹ *Ibidem*

²⁴⁰ *Idem*, p. 194.

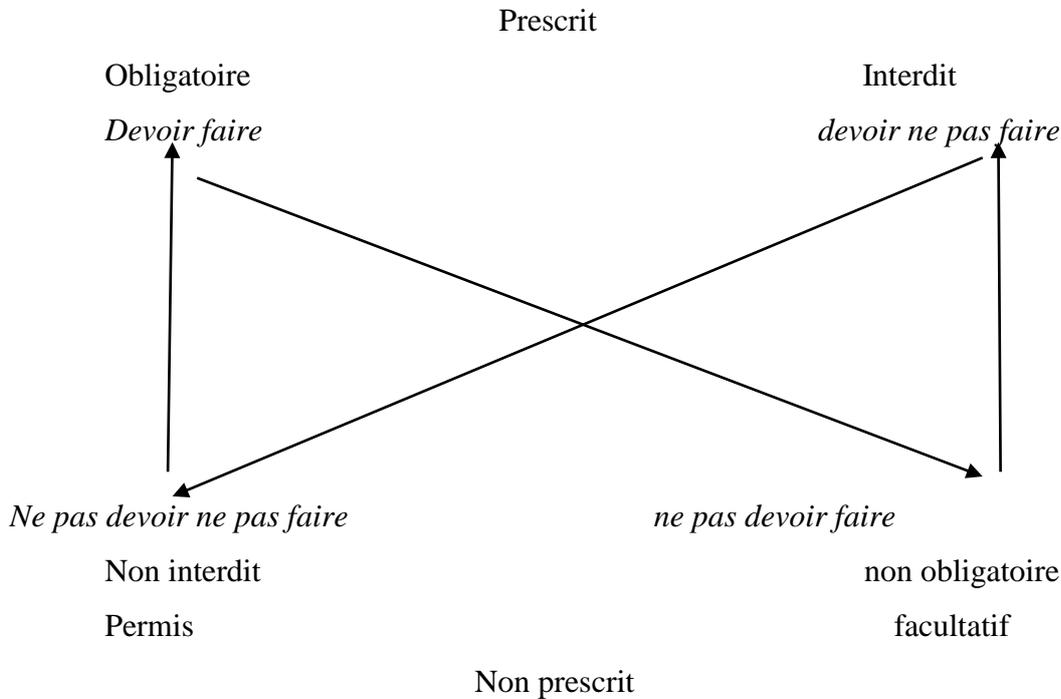
« chanter » sont des prédicats modaux. Cependant, la sémiotique va élargir cette définition en ajoutant des valeurs modales aux verbes modaux, considérant la modalité non plus à la seule surface des énoncés produits mais aux actants eux-mêmes, la modalité ne se limite plus aux verbes modaux mais prend aussi en compte des valeurs modales que des énoncés de toute nature peuvent induire. / Vouloir faire/, /faire croire/... servent à préciser qu'il s'agit là de valeurs modales. Ainsi un actant sujet sera défini par une suite modulable de modalités tout au long de son parcours. Par exemple un sujet de plénitude pourra être défini d'un seul tenant par le /vouloir faire/, le /devoir faire/, le /savoir faire/ et le /pouvoir faire/ Mais un sujet problématique sera caractérisé par des contradictions et des confrontations modales : / vouloir faire/ et /pouvoir faire/ mais /devoir ne pas faire /.

Dans son ouvrage *Précis de sémiotique littéraire*, Denis Bertrand propose une organisation modale en prenant des énoncés modaux sur deux plans différents, une organisation paradigmatique et une autre syntagmatique.

Dans le cadre de l'organisation paradigmatique, il propose une mise en carré des structures modales. En effet le sémioticien restreint les verbes de modalité en nombre de quatre : « devoir », ou « vouloir », ou « savoir », ou « pouvoir ». Il va du principe selon lequel si l'on définit une modalité comme un énoncé qui modifie un autre énoncé, les quatre modalités modifient les énoncés de « faire » ou d'« être », ou bien « faire » qui modalise « faire » (« faire faire ») et par conséquent toutes les autres modalisations du faire (faire vouloir, croire, savoir, etc.) Ces modalités peuvent également se combiner entre elles (« vouloir savoir ») ou se modaliser elles-mêmes (vouloir vouloir »). A partir de ce principe, Denis Bertrand déduit que ces modalités sont susceptibles de recevoir une définition catégorielle à l'aide du carré sémiotique dès lors que l'on applique la double règle de l'assertion et de la négation, alternativement à chacun de ses énoncés constitutifs.

Par exemple, le /devoir-faire/ concerne l'assertion simultanée du modalisant et du modalisé, le /devoir ne pas faire/ concerne la négation du seul modalisé ; / ne pas devoir faire/ concerne la négation du modalisant et l'assertion du modalisé ; enfin, / ne pas devoir ne pas faire / donne la négation des deux énoncés. Et seront dits contraires, les énoncés qui font reposer leur identité partielle sur le modalisant (/ devoir /, par exemple établissant alors l'axe sémantique de la « prescription » positive dans le cas de l' « obligatoire », négative dans le cas de l' « interdit » ; seront contradictoires les énoncés qui nient l'énoncé modal, régissant,

en passant du /devoir/ au /ne pas devoir/ ou inversement. Dans le cas des modalités déontiques qui concernent les règles du devoir appliqués à l'action, on présente ainsi le modèle d'ensemble :



Une telle représentation logique, entre autres applications, de structurer un champ lexical aussi riche que celui des qualifications déontiques. Au-delà de l'antonymie (obligatoire s'oppose de deux manières différentes au facultatif et à l'interdit) et de la parasynonymie (obligatoire, impératif, etc.), elle fait apparaître trois possibilités :

- 1) La composition modale sous-jacente de ce champs lexical (elle permet ainsi de lever des ambiguïtés ; le nécessaire souvent rapproché de l'obligatoire relève du /devoir-être./
- 2) La « mémoire » sémantique des positions contradictoires (le facultatif présuppose de même l'existence de l'interdit)
- 3) Le caractère graduel et non catégoriel, de certaines qualifications le « toléré », situé entre le permis [ou l'autorisé] et l'interdit, manifeste dans son énoncé la présence immanente et actualisable de l'interdiction.

Ce carré sémiotique mis en place par Denis Bertrand permet d'examiner les écrits de la productivité des confrontations modales, lorsque différentes modalités compatibles et incomptables se trouvent simultanément convoqués pour définir la compétence d'un sujet. Lorsque le champ du devoir faire d'un sujet par exemple se trouve confronté avec celui du /vouloir faire/, celui du /savoir faire/ et celui du /pouvoir faire/. Les applications sont nombreuses aussi bien dans le domaine collectif pour la compréhension des valeurs culturelles et leur éventuel confrontation (entre les normes, les tolérances et les réalités des pratiques) que dans le domaine individuel pour l'analyse des acteurs du récit par exemple. Cette organisation paradigmatique permet donc de définir l'identité modale des actants, saisis et « immobilisés » en un point donné de leurs parcours.

Quant à l'organisation syntagmatique, les actants voient leur charge et leur définition modales toujours modifiés, enrichies ou altérés. L'organisation syntagmatique est responsable de la forme évolutive de l'actant tout au long de son ou de ses parcours, de la modification de son identité selon la perspective envisagée : un acteur donné pourra dès lors se trouver en position actancielle de Destinateur dans un parcours A et simultanément en position d'anti-sujet dans un parcours B, ou de sujet dans un parcours C. La visée syntagmatique a donc pour spécificité la prise en compte de « l'histoire transformationnelle de l'actant ».

En amont de ses parcours syntagmatiques et de ses transformations au fil du texte Jean Claude Coquet propose une typologie des actants de base en fonction de la suite modale hiérarchisée qui les définit. Il distingue ainsi notamment *le sujet de quête* et *le sujet de droit*. Le premier est défini par une suite modale dont la modalité première est le /vouloir/²⁴¹ ; les autres modalités pouvoir et savoir se trouvant successivement régies par celle-ci. Le sujet de droit en revanche fonde d'abord son identité sur le /savoir/ (il assume une compétence, légitimée par un programme préalablement accompli), dans une suite où le savoir régit le pouvoir et enfin le /vouloir/.

La convocation de la structure modale est indispensable à une étude qui concerne une dimension narrative de l'information-*people*. Dans les récits *people*, il s'agit d'un sujet conçu comme un pur opérateur de transformation. Autrement dit, ce sont des récits qui mettent en scène des personnalités ou des stars dans leurs exploits, dans leur réussite et dans leur échec.

²⁴¹Jean Claude COQUET, *La quête du sens, Op, Cit*, p. 192.

Les récits montrent comment les sujets dans leur réussite se métamorphosent ou se transforment. Le passage d'un homme ordinaire à un homme hors du commun est représenté par son équipe modale, son pouvoir-faire son vouloir-faire et le respect de son devoir. Ces récits mettent régulièrement en valeur le parcours modal de ces sujets. Nous verrons par exemple qu'une forme comme celle du mythe met en valeur des valeurs modales du sujet narratif. Il s'agit des capacités et des pré-requis qui accompagnent son faire. Des modalités sont représentées comme des conditions nécessaires à l'accomplissement de leurs actions. Nous le verrons plus en détail lorsqu'il s'agira d'analyser le corpus. Pour l'instant, nous nous contentons à mettre en vue ces modèles. Nous passons au programme narratif et de ses complexifications.

III.1.3. Le programme narratif

Denis Bertrand définit le programme narratif comme une « opération syntaxique élémentaire qui assure la transformation d'un énoncé d'état en un autre énoncé d'état par la médiation d'un énoncé de faire »²⁴². C'est un processus pendant lequel le Sujet peut chercher soit à conjoindre ou à disjoindre avec un Objet.

Ce programme narratif articule deux énoncés de base : les énoncés d'état et les énoncés de faire. Les premiers ont pour fonction de transformer les états. Quant aux énoncés d'état, ils se fondent sur les prédicats élémentaires d' « être » et d' « avoir ». Le récit minimal repose ainsi sur la transformation d'un « état de choses », par la privation ou par l'acquisition qui résulte d'un prédicat d'action. La compréhension de ce mécanisme de transformation passe par le postulat de deux types opposés d'énoncés d'état, définissant la relation qu'entretient le sujet avec les objets de sa visée : ou bien il possède les qualités et les valeurs inscrites dans ces objets par exemple (beauté, richesse, reconnaissance...), ou bien il ne les possède pas. Le concept sémiotique de jonction définit cette double relation élémentaire : conjonction, lorsque le sujet possède l'objet et disjonction lorsque le sujet est privé de l'objet.

²⁴²Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire, Op, Cit*, 2000, pp. 183-184

En guise de rappel ce programme narratif élémentaire se présente comme suit :

PN = F [S1 \longrightarrow (S2nO)]

L'autre forme indique l'état disjonctif de cette relation :

PN= F [S1 \longrightarrow (S2UO)]

La première forme se traduit comme une procédure d'acquisition et la deuxième comme une procédure de privation. Lors de leur exécution, ces programmes peuvent présenter des particularités et des complexifications diverses.

L'idée de complexifications des programmes narratifs relève de la logique selon laquelle, des objets à acquérir n'ont pas tous les mêmes valeurs et donc les programmes qui accompagnent l'acquisition ou la perte de ces objets peuvent être différents. Lors du parcours de l'acquisition d'un objet, plusieurs autres programmes peuvent s'enchaîner.

Joseph Courtes a développé en profondeur quelques-unes des possibilités de ces complexifications de l'organisation narrative élémentaire en tenant compte des deux axes ; syntagmatique et paradigmatique.

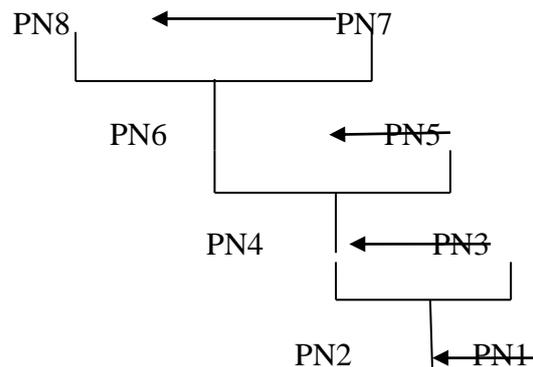
L'axe syntagmatique ou axe de combinaison concerne les unités qui sont liées les unes aux autres selon une relation du genre « et... et » qui joue selon le sémioticien sur le principe de la co-présence, en dehors de la simple parataxe. Le rapport syntagmatique recourt à la relation de *présupposition*²⁴³ entre les énoncés. Courtes relève deux présuppositions, une présupposition dite *réciproque* qui concerne la structuration de *l'échange*. Et une relation de *présupposition simple ou unilatérale*. C'est sur cette dernière relation que nous mettrons notre attention, comme le rappelle Courtes, elle est celle que l'on reconnaît en sémiotique narrative entre le programme narratif de base (qui concerne l'objectif final) et le programme d'usage (qui est comme un moyen par rapport à la fin visée), cela équivaut respectivement au PN de performance et le PN de compétence.

²⁴³Joseph COURTES, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Op. Cit., pp. 81-83.

Ce schéma élémentaire est du type :



Le programme narratif de base ou de performance est PN1 tandis que le PN2 correspond à l'acquisition de la compétence requise pour effectuer le PN1. La relation de présupposition est celle qui met des différents programmes narratifs en chaînes. Autrement dit, le programme narratif de base présuppose un PN d'usage. C'est-à-dire qu'une performance nécessite une série de compétences de la part du sujet. C'est dans ce sens que Courtes postule que le PN de performance met en jeu des valeurs dites descriptives et le PN de compétence joue sur des valeurs modales. Pour le sémioticien un PN donné correspondrait, le cas échéant à la concaténation d'un PN de performance et d'un PN de compétence. Soit ci-dessous, la distribution qu'il en donne :



Il faut dire en outre que lors de ce déploiement syntagmatique, un programme narratif non seulement présuppose de multiples programmes d'usage lié entre eux par des relations de consécution, mais aussi ces programmes sont mis en enchainement par la procédure de récursivité qui implique une lecture soit par consécution temporelle soit par logique à rebours. Cependant Courtes met beaucoup plus l'accent sur une lecture de la logique à rebours, c'est-à-dire partir de l'état final et de remonter tout le fil de l'histoire, de présuppositions en présuppositions c'est dans la logique à rebours qu'apparaît l'organisation logique. Selon le sémioticien, le vrai fil conducteur de l'histoire racontée n'est pas d'abord d'ordre chronologique mais logique, le récit ne devrait pas être lu d'amont en aval, mais au contraire au sens inverse, selon une chaîne de présuppositions unilatérales. Courtes pose l'hypothèse selon laquelle une phrase donnée n'est compréhensible comme telle qu'après avoir été

intégralement proférée, un récit ou un discours politique, publicitaire, scientifique n'est réellement interprétable, sans contre-sens par exemple, que lorsqu'il est terminée. C'est seulement à ce moment que le lecteur dispose de toutes les données pour les principaux éléments constituant les uns par rapport aux autres.

Cette réflexion de Courtes nous permet de souligner au passage que certaines formes comme l'épopée ou la légende impliquent le plus souvent une procédure de récursivité qui met en valeur une logique à rebours. La légende par exemple comme nous le verrons en profondeur met dans un premier temps, le parcours logique de l'acteur et la procédure de *canonisation* revient par exemple sur l'histoire du personnage par les différents témoignages des proches de la personnalité. Nous le verrons plus en détail dans les pages qui vont suivre.

D'autres modes d'organisation sont imaginables, par exemple celle mise en place par Greimas, suite à l'analyse d'une recette de la soupe à Pistou²⁴⁴. Cette organisation, à l'un des deux stades de son élaboration (1- 'soupes aux légumes' ; 2- 'pistou'), celui de la préparation de la soupe aux légumes met en jeu non pas des programmes narratifs d'usage liés entre eux, non pas par une relation de consécution mais de véritables sous programmes narratifs situés à un niveau égal dans le processus d'élaboration de la recette. Cela donne le schéma suivant où la seule flèche de présupposition est celle qui relie ces programmes au programme narratif de base.



Ce programme est beaucoup plus releuable dans les articles de presse qui sont constitués sous forme d'anecdotes.

Quant aux autres formes de complexification de type paradigmatique le nombre d'enchaînement ainsi effectué comprend à l'ensemble des modalités nécessaires pour l'exécution du programme narratif de base. Elles concernent la circulation des objets entre sujets. Joseph Courtes fait voir deux formes de circulation ; la communication participative ou l'attribution d'un objet ne prive pas celui qui en fait don et le système clos ou celui qui est

²⁴⁴Joseph COURTES, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Op. Cit., p. 91, Voir Algirdas Julien GREIMAS, *Du sens II*, Seuil, 1983, pp.157-169

enlevé à un sujet l'est au profit d'un autre. Par son exécution, la communication participative présuppose non seulement des valeurs descriptives mais nécessairement des valeurs modales.

Sa représentation est la suivante :

$$F S1 \rightarrow (S1n O U S2) (S1 N O S2)]$$

Quant au système clos des valeurs ils mettent nécessairement en confrontation un programme de conjonction et un programme de disjonction, il induit des considérations spécifiques. Il induit d'abord que tout programme d'attribution s'accompagne nécessairement de la renonciation ou que tout programme de dépossession s'accompagne d'un programme d'appropriation. Soit le schéma suivant :

$$F1 (S1 \rightarrow (S2 n/ UO)] = PN d'attribution / dépossession$$

$$F1 (S1 \rightarrow (S1 U / n O)] = PN renonciation / appropriation$$

Ce schéma est une manière de représenter la relation de présupposition réciproque propre au don par exemple. Mais cette relation met également en scène un sujet de faire unique, que les programmes narratifs qui en résultent sont alors deux programmes contraires, en relation polémique l'on parle ainsi de sujet et d'anti-sujet pour distinguer les deux sujets de faire. Ce schéma conforme au système clos des valeurs est le suivant ;

$$F1 (S1 (\rightarrow S1 n O U S 2)]$$

$$F2 (S2 (\longrightarrow S2 n O U S 1)]$$

Mais cette relation polémique est également possible dans le cadre d'une communication participative. Il en est ainsi lorsque sous la torture, un soldat livre des informations à l'armée ennemie. Il le fait au profit d'un anti-sujet le système prend alors la forme ci-après :

$$F1 (S1 \rightarrow (S1 n O U S2)]$$

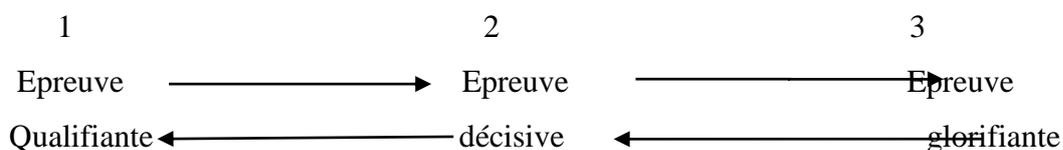
$$F2 (S2 \rightarrow (S1 n O n S1)].$$

Tout compte fait, à titre de rappel, nous soulignons encore une fois de plus que nous sommes passés par l'univers narratif, parce qu'il va nous permettre de mettre en valeur les formes narratives dont se sert le journaliste pour structurer son information, à savoir ; le conte le mythe l'épopée et la légende. Le programme narratif par exemple va nous permettre de bien mettre en valeur la disposition de chaque forme. Nous verrons par exemple que dans l'épopée, les personnages portent le programme narratif du courage. Le programme narratif va permettre de déterminer également les différents usages du conte. Toutes ces raisons nous ont conduite à revisiter la sémiotique narrative. Nous passons au schéma narratif.

III.1.4. Le schéma narratif

Le programme narratif modélise la structure élémentaire de l'action. Celle-ci s'inscrit dans une suite de séquences qui, bien entendu, n'est pas forcément circulaire. Afin de rendre sensible ce fait que les enchainements d'actions mises en récit ont un sens et qu'une intentionnalité s'y dessine *a posteriori*, Greimas a mis en évidence l'existence d'un cadre général de l'organisation narrative, cadre de portée sinon universelle ou du moins transculturelle : le schéma narratif. Autour de ce schéma narratif se lit trois schémas à savoir, « le schéma des épreuves et la quête, l'encadrement contractuel et les sphères sémiotiques autonomes »²⁴⁵.

Le premier schéma celle des épreuves et la quête regroupe un ensemble de fonctions entre autres : l'épreuve qualifiante, épreuve décisive et épreuve glorifiante. Cela se présente comme suit :



Selon Denis Bertrand, ce schéma peut être lu de deux sens : Dans le sens de la succession, il se présente comme un parcours de sujet de quête. Intervient tout d'abord la qualification qui instaure le sujet en tant que tel, puis sa réalisation par l'action et enfin la reconnaissance qui garantit le sens et des valeurs des actes qu'il a accompli. Lu dans ce sens, le schéma exprime une orientation finalisée, une visée téléologique, il constitue ainsi pour

²⁴⁵

Greimas « un cadre formel où vient s'inscrire le sens de la vie »²⁴⁶. Lu en sens inverse en remontant de l'épreuve glofiante à la qualification, il fait apparaître un ordre de présupposition à rebours et une intentionnalité reconnaissable par conséquent à *posteriori*. Selon Denis Bertrand, le caractère aléatoire du premier sens est réinterprété comme un enchaînement causal avec le second. Cette causalité est considérée comme un donné du raisonnement logique. Sur elle repose l'impression de cohérence narrative qui renouvelle l'ancien enthymème de la rhétorique *post hoc ergo propter hoc* « Après cela donc, en raison de cela »²⁴⁷.

Le deuxième schéma concerne l'encadrement conceptuel, cette formulation du schéma garde l'empreinte des corpus de l'ethno-littérature qui en spécifie et en limite l'emploi. La « glorification »²⁴⁸ par exemple terme figuratif n'est qu'une manifestation possible d'un phénomène plus général de la reconnaissance d'un acte accompli. Un terme plus large est choisi pour la dénommer « la sanction ». Celle-ci peut être positive « gratification » ou négative « réprobation », pragmatique « récompense, punition ou cognitive » (l'éloge, le blâme).

En effet, c'est un schéma encadré par une structure contractuelle. Au départ un contrat entre le destinataire et le sujet fixe des valeurs et le mandat, le sujet acquiert les compétences (connaissances, moyens d'agir) pour exécuter le mandat et remplir son engagement en réalisant l'action (performance elle-même) avant que le destinataire, en fin de parcours vérifie la conformité de l'action accomplie, au regard des termes de l'engagement. Il rétribue ou il punit en apportant ainsi lui-même sa contribution au contrat initialement conclu. Les grandes séquences de ce modèle idéologique qu'est ce schéma narratif devient alors :

Contrat ↔ compétence ↔ performance ↔ sanction.

Une distribution des relations actanciennes est celle de la reconnaissance à chaque étape du schéma, le contrat met en relation le destinataire- mandataire et le sujet, la compétence met en relation le sujet et l'objet de valeur, la performance met en valeur le sujet et l'anti-sujet

²⁴⁶ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire, Op. Cit.*, p.185, Voir Algirdas Julien GREIMAS et Joseph. COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage*, p.245.

²⁴⁷ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire, Op. Cit.*, pp.186-187

²⁴⁸ *Ibidem*

autour de l'objet de valeur. La sanction remet enfin en contact, le sujet avec le destinataire qui joue alors un rôle de judicature.

Le dernier schéma vise à faire ressortir les grands ensembles sémiotiques qu'il recouvre et qui sont analysables, ils sont en rapport avec les structures modales. On se détache alors de l'imaginaire narratif proprement dit, celui de l'enchaînement orienté des actions et des événements. Si l'on s'intéresse moins directement à la dimension téléologique du schéma c'est pour mieux dégager les domaines d'articulation relativement autonomes des significations narratives pour isoler de larges sphères sémiotiques reconnaissables dans toute sorte de discours, même fragmentairement localisé au-delà du récit proprement dit. Ainsi trois grandes modèles sémiotiques se dessinent :

Manipulation ————— action ————— sanction

La manipulation, en dehors de toute connotation péjorative désigne plus fondamentalement le champ de la factitivité, « le faire-faire qui présuppose un faire-croire un faire-vouloir, un faire-savoir et un faire-pouvoir. »²⁴⁹ Dès lors, le destinataire manipulateur peut aussi bien être celui qui mandate que celui qui promet, qui encourage ou celui qui défie. Celui qui flatte ou celui qui séduit... Le destinataire n'est plus alors une figure actancielle *a priori*, réalisée dans les rôles figés de la tradition culturelle, il est construit par les énoncés modaux (factitifs) qu'il prend ainsi en charge et qui le définissent sans pourtant le figer dans cette position, n'importe quel acteur peut se trouver en position modale de destinataire et inversement. De cette manière le contrat est envisagé comme une double manipulation entre deux sujets qui ajustent et négocient leurs / faire-croire/ en fonction des valeurs en jeu.

La compétence et la performance s'inscrivent dans la sphère plus générale de l'« action »²⁵⁰ c'est le faire pragmatique ou cognitif ainsi que les conditions requises pour son exercice. Son enjeu est le « faire-être » qui consiste à établir un nouvel état de choses. Il met en présence le sujet agissant et l'anti-sujet qui lui oppose une résistance, dans une confrontation d'où résulte l'acquisition ou la déperdition des valeurs.

²⁴⁹ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire, Op, Cit*, pp.187-188

²⁵⁰ *Ibidem*

Quant à la sanction, elle met en scène et en jeu un Destinateur particulier juge évaluateur. Elle représente elle aussi une sphère sémiotique relativement autonome. Le destinataire de la sanction est alors doté ou supposé doter d'un savoir vrai et du pouvoir de le faire valoir. De même les configurations spécifiques relèvent de la manipulation, telle que la séduction, la provocation ou le défi, de même ici les figures de la sanction sont isolables : les discours de l'éloge ou du blâme que recouvre par exemple le genre épideictique de la rhétorique classique présupposent pour la validité de leur exercice la position actancielle de pouvoir et légitimité du sujet qui les énonce. Faute d'un sujet « autorisé », le discours de la sanction perd toute efficacité véridictoire comme cela se produit souvent.

En gros, l'univers narratif concerne les actants et leurs divers parcours. Les notions que nous avons présentées successivement « structure actancielle », « programme narratif », « schéma narratif » et « modalités » seront prises en considération conjointement dans nos analyses. Utilisées avec souplesse, ces notions constituent des instruments qui vont nous permettre d'interroger le principe de structuration des articles de l'information-people et de mettre en évidence son organisation signifiante à travers les formes narratives qu'elle utilise pour ses informations.

III.2. Détour vers l'univers argumentatif

La presse people en dehors des formes narratives, utilise également les formes argumentatives. Nous allons traiter les formes de l'éloge et du blâme. Pour ce fait, nous avons jugé utile de visiter brièvement l'univers argumentatif pour bien mettre en valeur ces deux formes et voir les composantes d'une structure argumentative. De plus, faire un détour vers l'univers argumentatif est une occasion pour nous d'insister sur une dimension rhétorique du discours. La question de la figuralité renvoie à la dimension rhétorique du discours²⁵¹. Nous évoquerons trois points ici, d'abord la structure globale d'une argumentation, ensuite la

²⁵¹Nous avons évoqué dans la première partie, la définition de figure du langage et figure de l'art. Les figures de l'art se déforment en figures rhétorique. Selon Gérard Genette « Lorsqu'une figure rhétorique a passé dans l'usage littéraire au point d'avoir perdu tout pouvoir d'évocation concrète, sa valeur connotative ne s'évanouit pas pour autant, car elle garde pour sa tâche, par sa seule présence et par une vertu devenue toute conventionnelle de signifier la Poésie. C'est ici qu'intervient la rhétorique ». Gérard GENETTE, *Les Figures I*, 1966, pp. 219-220

forme épideictique et enfin nous verrons la position de Jacques Fontanille sur la dimension rhétorique des discours.

III.2.1. La structure de l'argumentation

Nous revenons sur la structure pour comprendre la schématisation de l'argumentation d'un article de presse. Comme point de départ, prenons les considérations que met en exergue Jean-Michel Adam à propos du discours argumentatif :

« Un discours argumentatif vise à intervenir sur des opinions, des attitudes ou des comportements d'un interlocuteur ou d'un auditoire en rendant crédible ou acceptable un énoncé (conclusion) appuyé selon les modalités diverses un autre (argument /donné /raisons). »²⁵²

Nous comprenons aisément que la particularité de l'univers argumentatif provient de son lien immédiat avec une thèse que l'interlocuteur cherche à faire partager à un auditoire. C'est dans cette perspective qu'il reprend les propos de Moeschler en soulignant que tout discours argumentatif [...] se place toujours par rapport à un contre discours effectif ou virtuel. [...] Défendre une thèse ou une conclusion revient toujours à la défendre contre d'autres thèses ou conclusions. »²⁵³ Il donne à la séquence argumentative prototypique un schéma de base à trois macro-propositions à savoir : Thèse antérieure + DONNEES (prémisses) – ETAYAGE (inférences) – CONCLUSION (thèse). Il est à retenir que ce schéma n'est pas plus d'un ordre linéaire immuable. La thèse peut être reformulée d'entrée et reprise ou non par une conclusion qui la redouble en fin de séquence et la thèse antérieure peut être reformulée de façon implicite. Qu'à cela ne tienne, ces trois macro-propositions constituent la base d'une structure argumentative. Evidemment le niveau argumentatif est rattaché aux autres univers de discours à savoir la narrativité et l'énonciation. Il rend possible la manifestation concrète de ceux-ci, et ceux-ci lui procurent sens et valeurs.

²⁵²Jean-Michel ADAM, Marc BONHOMME, *L'argumentation publicitaire*, Armand Colin, 2012, p. 122.

²⁵³*Idem*, p.125.

III.2.2. Le genre épideictique

Par principe, chaque niveau discursif à son propre mode d'implication et d'adhésion du lecteur. L'objectif pour nous consiste à voir les différentes formes argumentatives qu'utilisent les journalistes de la presse *people*. Et nous avons retenu deux formes argumentatives, l'éloge et le blâme. Nous savons que les deux premières formes l'éloge et le blâme sont directement liées à l'argumentation et plus précisément au genre de l'épideictique. Olivier Reboul note fort justement que l'épideictique peut être utilisé à des fins d'incitation « Nous croyons que les discours épideictiques constituent une partie centrale de l'art de persuader »²⁵⁴, pour lui le discours épideictique est significatif et important pour l'argumentation.

Le genre épideictique traite de l'éloge et du blâme. Ces deux formes sont largement utilisées par la presse *people*. Nous le démontrerons par l'analyse de certains articles. Ces deux formes sont constitutives du genre épideictique. Et nous savons en effet selon les théoriciens de l'argumentation, que ce genre ne s'occupe que de ce qui est beau ou laid. Cette conception nous fait entrer de plein pied dans la problématique des valeurs axiologiques. Il est fort tentant d'estimer que le couple beau/laid est sous la paire des micros-univers de valorisation/dévalorisation. Nous pourrions considérer des discours *people* comme des structures modalisées axés sur un mode d'évaluation, autrement dit, des figures mises en discours sont soit positivement évaluées, soit négativement évaluées. C'est dans cette perspective que Dakhli dans son article intitulé « Les formes et les fonctions du secret de la presse *people* : les faux reflets de l'authentique »²⁵⁵ montre comment les journalistes *people* font l'éloge de la pudeur.

Par ailleurs, le temps de référence du genre épideictique est le présent et son « schéma argumentatif de base est l'amplification »²⁵⁶. Exposant les faits connus de tous, l'orateur ne peut que les magnifier, faire valoir leur grandeur et leur beauté/laideté et ceci par plusieurs figures d'amplifications : hyperbole, métaphore, qualification, usages des périodes les plus variées.

²⁵⁴Jean-Michel ADAM, Marc BONHOMME, *L'argumentation publicitaire*, Op. Cit., p 132.

²⁵⁵ Jamil DAKHLIA, « Formes et fonctions du secret dans la presse *people* ; les faux reflets authentiques », *Op. Cit.*, p.156.

²⁵⁶ Jean-Michel ADAM, Marc BONHOMME, *L'argumentation publicitaire*, Op. Cit., p. 122.

Cette spécificité du genre épideictique qui est celle de l'amplification nous reconforte dans l'idée de la figuralité. Il est fort probable que les formes de l'éloge et du blâme mettent en valeur la figuralité par la déformation des figures. En effet, le journaliste en sujet d'évaluation augmente ou intensifie les traits des acteurs qu'il met en discours.

Il est aussi important de souligner que l'épideictique n'est pas en apparence aussi directement argumentatif au sens persuasif du terme. Olivier Reboule note fort justement que dans le genre épideictique, l'orateur est seul devant un public qui n'a rien de mieux à faire que de l'applaudir, selon l'auteur l'épideictique peut être utilisé à des fins d'incitation.

« Nous croyons que des discours épideictiques constituent une partie centrale de l'art de persuader et l'incompréhension manifestée à leur égard résulte d'une fausse conception des effets de l'argumentation »²⁵⁷.

Le journaliste dans le cas des discours d'information médiatique n'a pas pour but de persuader son lecteur, il est là pour renforcer une disposition à l'action en augmentant l'adhésion aux valeurs qu'il exalte, et c'est dans cette perspective que le discours épideictique est significatif et important pour l'argumentation. Le but du journaliste est de consolider l'adhésion à des valeurs partagées. Nous citons le texte de l'auteur :

« Contrairement à la démonstration d'un théorème de géométrie, qui établit une fois pour toutes un lien logique entre les vérités spéculatives, l'argumentation du discours épideictique se propose d'accroître l'intensité de l'adhésion à certaines valeurs [...]. L'orateur cherche à créer une communion autour de certaines valeurs reconnues par l'auditoire, en se servant de l'ensemble des moyens dont dispose la rhétorique pour amplifier et valoriser »²⁵⁸.

Cet ensemble de moyens dont dispose la rhétorique nous conduit à voir rapidement la dimension rhétorique du discours.

²⁵⁷ Jean-Michel ADAM, Marc BONHOMME, *L'argumentation publicitaire, Rhétorique de l'éloge et de la persuasion, Op, Cit*, p 123 voir Olivier REBOUL, *La Rhétorique*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, p.19

²⁵⁸ *Idem*, p. 125. Voir C. PERLEMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, 5^e éd, Bruxelles, éd, de l'Université Libre de Bruxelles. p.124.

III.2.3. La dimension rhétorique du discours

Ce point va nous permettre d'évoquer l'ensemble des moyens dont dispose le sujet d'énonciation pour déformer le réel. Ces moyens concernent des tropes. Il ne s'agit pas de la rhétorique comme moyen d'identifier des figures de style. Nous parlerons d'une dimension rhétorique du discours dans le sens de la mise en discours des figures de l'art.

La question de la rhétorique dans l'argumentation a été posée au travers des figures. Dans l'antiquité, les conceptions d'Aristide et de Cicéron sur le rôle des figures dans l'éloquence politique et judiciaire sont bien connues. A l'époque classique pour Lamy les figures sont comme « des armes de l'âme ». Fontanier y consacre une section. Les initiateurs de la « nouvelle rhétorique » soulignent que « si l'on néglige ce rôle argumentatif des figures leur étude paraîtra rapidement un vain passe-temps, la quête de noms étrangers pour des tournures recherchées ».

Ces questions sont plus mises en exergue par Fontanille. Il aborde la question de ces figures dans une *dimension rhétorique*. Dans son ouvrage *Sémiotique et littérature*, il fait une liaison entre « figurativité et rhétorique », « énonciation et rhétorique ». Selon Fontanille la figure et le trope sont soumis aux grandes dimensions de contrôle de la perception, à savoir l'intensité et l'étendu. Deux propriétés qui sont prises en compte principalement pour une *dimension rhétorique* du discours :

1 l'intensité de l'assomption énonciative (cognitive, perceptive et/ou affective) qui caractérise essentiellement, dans les termes que nous avons adoptés jusqu'ici le discours, puisqu'elle concerne d'une part l'énonciation en acte et d'autre part la distribution des valeurs sur les figures.

2 l'étendue du déploiement figuratif, qui caractérise essentiellement par contraste, le texte, puisqu'elle met en œuvre des propriétés de quantité, d'ordre, d'organisation linéaire ou tabulaire des figures. Il propose une typologie de quatre rhétoriques que nous présentons dans le tableau qui suit :

<i>Etendue textuelle</i>			
		Déploiement	Condensation
Assomption	Engagement	Type A	Type B
	Dégagement	Type C	Type D

Typologie des quatre types de rhétoriques

Dans le premier cas, le type A correspond à tout déploiement figuratif qui s'accompagne d'une argumentation de l'intensité affective et perceptive : par exemple *l'hypotypose*, mais aussi toutes sorte de *gradations* et de *reprise* en chiasme ou en parallèle, ainsi que toute la série des figures de répétition, plus ou moins structurées. *L'auxèse* et la *tapinose*, deux variétés de l'hyperbole généralisée, en font aussi partie, ainsi que la plupart des figures d'amplification.

Dans le deuxième, le type B décrit tous les procédés de condensation accompagnée d'une augmentation de l'intensité : la localisation étroite de conflits sémantiques dans la métaphore et l'oxymore et tous les tropes, qui en général, jouent à la concision au profit de la force d'un effet localisés sont concernés.

Dans le troisième, le type C suppose au contraire que l'étendu textuel et figurative d'une figure abaisse l'intensité sensible : l'effet se dilue, se fait discret et diffus, contamine le champ du discours tout en se faisant presque oublier. La généralisation des effets modaux de la réticence (la *synchronèse* par exemple), mais aussi *l'atténuation* et *l'exténuation*, formes généralisées de l'euphémisme, y concourent encore. Enfin ce type concerne aussi les *prétérations*, les *circonlocutions* et les *explétions* qui, en participant à l'expansion textuelle provoque en même temps l'abaissement de l'assomption énonciative.

Dans le dernier, le type B est la zone « faible » du système : une faible intensité pour des figures localisées ou de développement restreint. C'est le cas de l'échantillon d'ironie mais l'ironie peut s'étendre à un texte tout entier et relève en tout cas type C.

Cette typologie de Fontanille nous renvoie aux formulations énonciatives formulées plus haut, celle qui correspond à l'énonciation de l'assomption et du sujet positionnel. Les grands types de rhétorique de « l'engagement » seront retenus, c'est-à-dire le déploiement et la condensation.

Somme toute, nous avons jugé utile de convoquer des outils d'analyse en sémiotique narrative et en argumentation. Etant donné que nos analyses seront centrées sur les formes narratives, argumentatives et énonciatives, ces outils que nous avons convoqués vont nous permettre de mieux analyser notre corpus.

Après ce détour, passons dès à présent à l'analyse du corpus.

Conclusion partielle

Cette deuxième partie a été consacrée à la définition de notre objet d'étude qu'est l'information-*people*. Le premier objectif a été de la caractériser dans le cadre général des discours de l'information médiatique plus précisément des discours de la presse écrite.

L'objectif premier a donc été de passer en revue l'histoire de la presse *people*, ses origines, les enjeux de sa dénomination, son ancrage dans les récits populaires plus anciens, son expansion dans l'ensemble du système médiatique national et son parcours évolutif de recherche. Si des éléments essentiels se trouvent bien disséminés dans des textes passés en revue, une considération synthétique satisfaisante fait cruellement défaut. L'information-*people* est définie tantôt selon les lignes éditoriales des magazines, selon la réception, selon son rapport à la culture de masse. Toutefois, cette accumulation de schèmes définitoires, et hétérogènes a permis à certains chercheurs d'étudier en profondeur cette information. Les spécialistes ont pu donner un certain nombre de caractéristiques à l'information-*people* qui font d'elle un genre médiatique à part entière.

A partir de ces spécialistes, plusieurs vérités se bousculent à propos de l'information-*people*, elle se caractérise par le primat qu'elle accorde à une figure humaine dans la narration. Elle est également caractérisée par l'hybridité, car elle emprunte des objets et des procédés d'écriture à la fiction, les discours *people* sont caractérisés par la présence du corps propre du sujet.

Toutes ces connaissances sur l'information-*people* font ressortir des pistes qui permettent de mettre sur pied une étude du genre s'appuyant pour sa part sur une analyse sémiotique. D'abord l'hybridité met en valeur le caractère hétérogène des discours qui permet de l'interpréter comme indice de figuralité. C'est donc sur cette question de la figuralité que cette étude va désormais se concentrer.

Troisième partie

La figuralité dans l'information-*people*.

Analyse du corpus.

Introduction

Cette dernière partie de notre travail comporte trois chapitres qui vont être consacrés à l'analyse du corpus. Nous y analyserons de plus près les articles de presse que nous avons sélectionnés en utilisant les outils théoriques dégagés précédemment. Ce sera aussi pour nous l'occasion de présenter les magazines de notre corpus.

Ainsi dans le premier chapitre nous allons nous arrêter sur la présentation des magazines, nous en ferons une typologie. Ensuite, il s'agira pour nous de donner quelques caractéristiques de ces magazines tout en faisant ressortir leurs spécificités sémiotiques. A la fin, nous procéderons à une vue de la méthodologie, des procédures et des phénomènes à observer dans les articles que nous avons sélectionnés.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'étude du corpus retenu. C'est à travers ce dernier que nous verrons de manière détaillée le fonctionnement de la figuralité dans les articles de presse. Nous passerons à cet effet par une identification des formes narratives telles que le mythe, la légende, le conte et l'épopée.

Enfin, le troisième chapitre sera consacré aux formes énonciatives et argumentatives. Dans les formes énonciatives, deux formes seront traitées ; l'ironie et le drame. Quant aux formes argumentatives, nous étudierons le blâme et l'ironie.

Commençons à présenter les magazines de notre corpus.

Chapitre I. Présentation des magazines et Méthodologie

I.1. Typologie de la presse *people* française

Quelle est l'utilité pour nous de faire une typologie de la presse *people* ? Nous évoquons la typologie ici dans la volonté de circonscrire les articles de magazines qui feront l'objet de notre corpus. Il est important pour nous de voir les magazines qui font partie de la presse *people* concrètement et sur lesquels vont porter notre étude.

En général, tous les théoriciens du journalisme particulièrement des spécialistes de la presse magazine s'accordent sur la difficulté à classer des magazines ou des périodiques. Faire une typologie de la presse *people* n'est pas une tâche aisée. Pierre Albert l'a souligné en généralisant le monde des périodiques.

« Le classement de ces milliers de titres est délicat. Non seulement les types et genres de publication peuvent se subdiviser en de multiples sous-genres, mais aussi la vigueur de la concurrence, les changements de la mode et des impératifs de la publicité conduisent continument à la création de nouveaux organes et à des incessants modifications de formules de présentations et des contenus. »²⁵⁹

Dans la même perspective et plus dans le cadre même des magazines *people*, Dakhlija a souligné la même difficulté.

« En réalité, les classifications officielles ne cessent de varier suivant les organismes et les époques, rattachant tour à tour les différents titres à de la presse à « sensation », aux « magazines de société », ou à la grande famille de la presse féminine »²⁶⁰.

Autant dire que le monde de la presse *people* est malaisé à présenter, un peu trop de différences entre ces magazines, tant pour la nature des contenus que pour les conditions de production, les raisons de l'achat ou les pratiques de lecture.

²⁵⁹Pierre ALBERT, *Histoire de la presse*, Op. Cit. p.76.

²⁶⁰Jamil DAKHLIA « La presse *people* : envers et revers d'une succes story », *Op, Cit*, 144.

Nous avons opté de travailler sur un corpus de neuf magazines de la presse *people*²⁶¹. Ainsi souhaitons-nous aborder brièvement la classification théorique de ces magazines. Nous allons insister sur la catégorie, car d'une théorie à l'autre ou d'un théoricien à l'autre, les nuances et les différences comme nous l'avons souligné quoi qu'enrichissantes et opératoires pour ce classement, nous ont confronté à l'hétérogénéité des propositions. Tantôt une classification selon l'histoire de la presse, tantôt selon la réception de cette presse. Par voie de conséquence, il nous a semblé plus opportun de neutraliser les différentes acceptions de la presse *people* pour cerner le noyau commun de ce classement, dans le but de valoriser le dénominateur commun qui est celui du traitement de la vie privée des vedettes. Cependant, avouons-nous franchement que même en nous limitant à cette définition, nous n'avons pas échappé à la confusion de cette classification. Cette confusion est due sans doute à l'emploi multiple de cette notion et de ses nombreuses acceptions.

Tout compte fait, nous avons décidé de retenir trois grandes catégories de magazines au sein de la presse *people*. Cette décision pourrait être naïve mais pas intuitive. Aussi avons-nous fait une synthèse des classifications en nous référant dans un premier temps à la classification que fait Pierre Albert au sein des périodiques. Il propose la distinction entre « presse haut de gamme » et presse « bas de gamme ». Pour cette distinction, l'auteur tient compte plus aux critères de contenus qu'aux critères de prix, postulant que la presse « haut de gamme » rassemblerait des publications qui proposent ou qui consacrent l'essentiel de leurs rubriques à rendre compte de l'actualité « celles qui n'ont que de rapports diffus avec les réalités du monde ». Selon l'auteur, cette veine de presse a tendance à baisser le prix au public. La deuxième tendance, celle dite « bas de gamme » concerne les périodiques d'évasion pour le divertissement où « le romanesque et la fiction l'emportent sur l'actualité »²⁶².

Nous nous sommes permis de transposer cette distinction au sein de la presse *people* en retenant trois grandes catégories de magazines : l'une caractéristique de ce que les historiens nomment « *picture magazines* » dont *Paris Match* et *VSD* ; l'autre, empruntée à Dakhli, est la presse « haut de gamme », il s'agit de *Point de vue* et *Gala*. Selon Dakhli,

²⁶¹Nous avons choisi de travailler sur neuf magazines, mais il en existe d'autres. Les neuf magazines sur lesquels nous allons travailler sont les plus anciens et les principaux magazines de la presse *people* française.

²⁶²Pierre ALBERT, *Histoire de la presse*, Op. Cit., p.123.

l'information est plus ou moins révérencieuse dans ces magazines. La dernière catégorie quant à elle très spécifique de la « presse populaire » du type *Closer, Voici, Public, France Dimanche, Ici Paris*, ce sont des publications aux tons plus modernes, plus accrocheurs. Ces magazines sont pour la plupart vendus entre 1 et 1,70 euros.

I.1.1. Première catégorie : des *picture magazines*, *Paris match* et *VSD*

Dans la première catégorie (*Paris Match* et *VSD*), moyennant, sans doute quelque schématisation, on assiste à un phénomène d'actualité, à l'invasion du discours. Généralement les historiens de la presse les considèrent comme les « grands magazines d'informations photographiques ». Fonctionnant comme des quotidiens, ils ont précisément pour principe d'assurer une pleine et entière prise en charge du vécu. Selon Jean-Marie Charon, ces deux magazines font l'objet d'une classification théorique consensuelle fondée d'une part sur leurs contenus en matière de thèmes abordés et d'informations offertes et d'autre part, sur le choix d'une construction journalistique basée sur la richesse de l'iconographie²⁶³.

I.1.1.1. *Paris Match*

Paris Match apparaît en 1938 comme un magazine sportif, il est racheté et transformé en magazine d'actualité par le patron de presse Jean Prouvost. Présenté à l'origine comme un « *Picture magazine* » sur le modèle des magazines américains *life* ou *look*, l'information en images constitue l'une de ses priorités éditoriales. D'un magazine sportif à un magazine d'actualité d'informations, *Paris-Match* va supplanter tous les autres titres de la presse illustrée avec un lectorat massif, refusant ainsi un engagement trop affirmé de vie privée des vedettes. François Laurent et Jean-Marie Charon respectivement dans *Les médias et leur audience* et la *Presse magazine* définissent *Paris Match* comme « *picture news* », rappelant l'influence du magazine *life* au moment de la création de l'hebdomadaire. Albert du Roy et Pierre Albert lui attribuent une expression américaine « *picture magazines* » qui par opposition aux autres magazines ne proposent pas que des drames et des catastrophes. Nous soulignons :

²⁶³ Jean-Marie CHARON, *La presse magazine*, coll. « Kiosque », La Découverte, p.36.

« Dans les picture aux cotés des drames et des catastrophes sur les vedettes, on trouve, des points et des reportages, actualités politique et économique, crises et enquêtes économiques, rubriques culturelles... »²⁶⁴

Paris Match se rapproche du « journal quotidien ». Il ouvre de plus en plus ses pages à *l'ici et maintenant*, c'est-à-dire à la prospection et à la programmation du « vécu » le plus immédiat de ses lecteurs. Comme son nom l'indique, il évoque une localisation des informations, une appartenance à un lieu bien précis. Sa ligne éditoriale fait pratiquement l'unanimité autour de l'expression « Magazine d'informations générales ». Le magazine fut une des plus grandes réussites du journalisme français de l'après-guerre.

Cédé à Danielle Filipacchi en 1975, il va connaître une chute de ses ventes. Le magazine changera donc d'orientation éditoriale en faisant évoluer sa formule pour résister à la concurrence des magazines *people* qui avaient à l'époque une bonne santé commerciale. *Paris Match* abandonne pour l'essentiel ses grands reportages et ses grandes enquêtes pour s'attacher plutôt à des sujets personnalisés. Au fil des années il évoluera en changeant de formules pour des raisons d'audience, tout en se gardant l'identité d'un hebdomadaire d'actualité généraliste, mais consacrera de plus en plus ses pages sur les informations de la vie privée des célébrités et se rapprochera toujours plus de la presse *people*.

Par exemple, en 2008, le slogan qui incarnait le magazine depuis 1976 « *Le poids des mots, le choc des photos* » est transformé en « *la vie est une histoire vraie* ». Ce nouveau slogan insiste donc sur une narration de tranche de vie, l'ordinaire devenant le garant de vérité. C'est dans ce sens que le directeur de *Paris Match* avait rappelé les objectifs du magazine :

« Cette campagne est pour nous l'occasion d'expliquer notre regard sur la vie. Dans un monde qui est déshumanisé, qui parle en chiffres, ou l'information est très souvent une abstraction, *Paris-Match* veut être un repère. Nous voulons regarder le monde à travers l'être humain, sans avoir peur de nos émotions. Notre journalisme est fondamentalement du côté des gens.»²⁶⁵

²⁶⁴Pierre ALBERT, *Histoire de la presse, Op. Cit.*, p.124.

²⁶⁵ Eva-Marie GOEPFERT, « Médias, politique et vie privée. Analyse du phénomène de peopolisation dans la presse écrite française », thèse, Université de Lyon2, 2010 URL : these.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2010/goepfert_em/info

La ligne éditoriale renouvelée s'affirme ainsi « du côté des figures humaines ». L'usage de « Gens » laissant entendre une double acception, un contenu référentiel celui des « people » et une visée informative, des informations visant un grand « public ». Dans ce sens, son programme éditorial, intitulé « les gens », nous amène à penser une officialisation d'un traitement *people* généralisé. Aussi dans une interview, le directeur de *Paris match* avait rappelé que leur magazine était pour les intérêts du peuple.

« Le peuple a le droit de savoir qui sont ces personnes qui les gouvernent, quelles sont leurs actions et faits au quotidien »²⁶⁶.

A ces propos, on se rappelle encore des révélations chocs de *Paris Match*, particulièrement celles sur le fils caché d'Albert de Monaco et sur la fille cachée de Mitterrand. Ces révélations sont inscrites dans le cadre de la vie privée des personnalités. *Paris Match* pourrait-on dire mêle des ingrédients du *people* aux informations généralistes. Il propose un menu réaliste dans un double sens : en *Une* des pages, la visibilité de la vie privée des personnalités et des vedettes, tout en gardant son matériel, celui du travail iconique qui anime aussi chacune de ses pages. C'est dans cette perspective que s'inscrit également le magazine *VSD*.

1.1.1.2. VSD

VSD est le sigle de (Vendredi-Samedi-Dimanche). De prime à bord, le sigle évoque un cadre temporel des informations. C'est un titre qui invite le lecteur aux événements du week-end. Son slogan : « Le premier hebdomadaire d'informations du week-end ».

Le magazine *VSD* a été fondé en septembre 1977 par Maurice Siegle chassé d'Europe 1. Tout comme *Paris Match*, *VSD* offre à ses lecteurs de beaux reportages photographiques. L'hebdomadaire, selon Pierre Albert se définit comme un magazine ubiquiste « il trouve une formule originale de magazine polyvalent, populaire entre information et divertissement, conseils et renseignements »²⁶⁷. Cette définition de Pierre Albert n'est pas loin de la présentation que fait le propriétaire Prima Presse sur son magazine.

²⁶⁶Eva-Marie GOEPFERT, « Médias, politique et vie privée. Analyse du phénomène de peopolisation dans la presse écrite française », *Op. Cit.*, p. 234.

²⁶⁷ Pierre ALBERT, *Histoire de la presse*, *Op. Cit.*, p.126

« *Qu'est-ce que VSD ? Curieux, anticonformiste, sans tabou, moderne, défricheur de sujets, un fournisseur et un metteur en scène d'infos inédites. Plus d'infos, plus de photos, plus de rubriques, plus de coulisses et de décryptages, et plus d'émotions, VSD s'organise en deux grandes parties indissociables l'une de l'autre : "Les coulisses de l'actualité" et "Le meilleur des week-ends". Depuis sa création en 1977, l'information et le plaisir sont dans les gènes du magazine. Ces valeurs clés répondent aux nécessités d'aujourd'hui : être informés et s'évader ! VSD propose des enquêtes approfondies, un balayage pointu et sélectif de l'actualité agrémenté d'une partie culture et tendances. Les sujets sont classés par genre journalistique. La rubrique, "Les Indiscrets de VSD" regroupe toute l'actualité de la semaine.* »²⁶⁸

Eva-Marie Goepfert, dans une volonté de considérer le magazine *VSD* comme magazine *people* se saisit de cette présentation du propriétaire de Prima Presse pour mettre en lumière des ingrédients *people* que comporte ce magazine à partir des rubriques qu'il propose. Nous présentons ici en lignes son argumentation :

« *Nous retrouvons certains éléments cités dans la définition de la presse people : le jeu de la révélation et du secret avec les mots « coulisses », « tabous » et « indiscrets », l'expression « coulisses de l'actualité » servant même à résumer la ligne éditoriale du traitement de l'information et la rubrique « les indiscrets de VSD » celle de l'actualité. L'évocation du traitement par l'émotion et le contrat de lecture s'organise explicitement autour de l'information et de l'évasion et semble remplir les critères de catégorisation de ce titre dans le genre « presse people ». Dakhli refuse cependant de considérer Paris Match et VSD comme des titres people et parle de picture magazines ; ces magazines sont classés, par ailleurs, dans la rubrique « Actualités générales » par l'OJD. Jean François Dortier les*

²⁶⁸Eva-Marie GOEPFERT, « Médias, politique et vie privée. Analyse du phénomène de peopolisation dans la presse écrite française », p 264. Voir Présentation de VSD par son propriétaire Prisma Presse, [en ligne : http://www.prisma-presse.com/contenu_editorial/pages/magazines/mag/vsd.php]

*catégorise, lui, comme relevant de la presse people, tout comme Philippe Marion, dans un article daté de 2005 ».*²⁶⁹

Nous nous alignons derrière ces propos d'Eva-Marie Goepfert qui considère le magazine *VSD* comme un magazine de la presse *people*, dépassons la classification catégorique qui exclut complètement le magazine dans le genre *peopleet* orientons notre argumentation en nous focalisant sur une définition figurative du titre de ce magazine en nous référant au dictionnaire Le Petit Robert. Le sigle de *VSD* dans son ensemble fait appel à une figure de temps, qui est celui du week-end. Le Dictionnaire le petit Robert définit le week-end comme « congé de fin de semaine comprenant le samedi et le dimanche ». Certains dictionnaires comme le Larousse incluent le vendredi soir. Dans tous les cas, le week-end est considéré sémiotiquement parlant, comme un cadre spatio-temporel de loisirs, une période de repos, d'activités ludiques. *VSD* implique intrinsèquement ce cadre qui met en lumière non seulement une dimension évasive des informations mais aussi de révélations de secrets qui font partie des caractéristiques des magazines *people*.

La dimension évasive ou de divertissement concernerait des informations en rapport aux événements du week-end à caractère public comme des manifestations culturelles ; des conférences, des débats, des comptes rendus d'expositions, des spectacles et bien d'autres événements. Ce cadre permet de classer *VSD* comme *picture magazines* dans le sens où le magazine utilise des photographies pour permettre la visibilité de ces événements. Le titre implique également un cadre strictement privé voir intime. Le week-end se conçoit comme un temps de repos. Il s'inscrit aussi dans l'intimité de la vedette, de son quotidien. Il appartient à la deixis du secret, c'est-à-dire ce qui est n'est pas accessible au public. Ainsi pourrait se comprendre sa rubrique des « indiscretions » qui sous-tend la révélation des choses secrètes autrement dit, la révélation des faits et gestes des vedettes et des personnalités politique durant leur week-end.

Il serait donc intéressant de penser *VSD* comme un magazine *people* de la catégorie *picture magazines*. Notre objectif n'est pas de débattre sur ce qui est magazine *people* et ce qui ne l'est pas. En faisant cette typologie, l'intention est surtout de justifier notre corpus qui sera constitué des articles issus du magazine *VSD*.

²⁶⁹Eva-Marie GOEPFERT, « Médias, politique et vie privée. Analyse du phénomène de peopolisation dans la presse écrite française », *Op. Cit.*, p.165.

En gros, pour ces deux magazines, sur le plan figuratif, un « rôle thématique » facilement reconnaissable correspond au profil de ce lecteur type, celui du haut responsable, grand dirigeant d'entreprise, haut fonctionnaire, homme d'état²⁷⁰. Néanmoins, tout lecteur de ces magazines n'appartient pas forcément à ces sphères élevées. Et, pour lire l'actualité sous la forme *objectivante* que ce type de magazine s'efforce de faire suivre, il faut assurer en quelque manière une *position de lecture* bien définie, en conformité avec un ensemble de simulacres émis par les magazines et supposés représentatifs de la compétence spécifique de ses lecteurs : cela par opposition aux modèles de compétence alternatifs fournis par d'autres magazines à l'attention d'autres lectorats. La deuxième catégorie de presse people est celle que Dakhli nomme presse « haut de gamme ».

I.1.2. Deuxième catégorie ; Magazines haut de gamme

I.1.2.1. Point de vue

Comme son nom l'indique, *Point de vue* porte tout un programme sémiotique. A travers ce titre peut se lire la diversification d'interprétations ou des prises de position que pourrait faire l'énonciateur.

De son nom d'origine *images du monde*, Il a été créé en 1945 par Raymond Aron, écrivain politique, sociologue et philosophe, il était destiné aux grands reportages, il fut rebaptisé sur le nom de *Point de vue-images du monde*²⁷¹, en se spécialisant dans le traitement de la vie officielle des « têtes couronnées ». Son contenu *people* est constitué de rois, princes et aristocrates. Il se rapproche du magazine *Paris Match*, car parfois il est classé comme genre de presse nationale s'inscrivant dans le mouvement de l'actualité des personnalités de hautes classes.

En janvier 2004, Colombe Pringle prend la direction de la rédaction de l'hebdomadaire et réoriente la ligne éditoriale, le magazine n'étant « plus seulement le journal des concierges et des comtesses », fait son pied dans le scoop, en s'introduisant dans la vie intime des

²⁷⁰ Estelle BARDELOT, Lire la presse people, mémoire de DEA, Université Lumière Lyon, 1999, Selon son enquête, la majorité des lecteurs de *Paris Match* et de *VDS* sont des chefs d'entreprise, des fonctionnaires, ce sont des adultes avec un statut de responsable contrairement aux autres magazines. p. 132

²⁷¹ « DAKHLIA Jamil « Du populaire au populisme ? Idéologie et négociation des valeurs dans la presse people française », 2009, p. 12.

personnalités qui souhaitent s'exposer. Son dernier scoop important a eu lieu en 2007 avec à sa Une, les photos de Carla Bruni et de Nicolas Sarkozy qui rendaient public leur liaison lors de la parade de Noël à Eurodisney.

Point de vue est plus centré dans la valorisation de vedettes issues du grand monde, celui surtout des princes et des Rois. Il est le seul magazine français à traiter des actualités royales et princières du monde entier, comme le note Jamil Dakhli :

« *Point de vue* cultive l'art de la révérence envers les familles aristocratiques, mais aussi à l'égard des artistes, vedettes et hommes d'affaires qui grossissent les rangs d'une nouvelle noblesse d'images. Il initie le lecteur aux rites du Gotha en même temps qu'à l'art ou au patrimoine »²⁷².

Il met en lumière la question de l'identité des personnages *people*. *Point de Vue* tend à les mettre en scène dans leur grandeur et leur caractère extraordinaire et cette logique amène ce journal à ne sélectionner que des personnages dont le caractère extraordinaire est construit dans un monde autre que celui du monde de l'opinion. Il véhicule les valeurs de grandeurs, de la bienfaisance et de la bienveillance des vedettes. Ses valeurs sont celles de l'héroïsation. Des personnages sont représentés comme des modèles à suivre. Le magazine s'intéresse non plus seulement aux têtes couronnées mais également aux grandes personnalités du monde par le biais des portraits anecdotes ou récits historiques. Et, c'est dans cette perspective que s'inscrit également le magazine *Gala*.

I.1.2.2. Gala

Le magazine *Gala* a été créé en 1993 par le même groupe que *Voici* Prisma Presse. Il a comme programme d'énonciation « *L'actualité des gens célèbres* ». Selon Dakhli, le magazine poursuit la vocation initiatique de *Point de Vue* il met à l'honneur, l'actualité heureuse des célébrités et multiplie des sujets où l'on entre dans l'intimité des domiciles des stars. Contrairement à *Point de vue*, le magazine « *indique, quant à lui, le chemin vers un Idéal confondu avec le corps sublimé de la star* »²⁷³, ce qui renvoie vers son auto-désignation, à la fois, comme magazine *people* et magazine féminin. Le lecteur est introduit

²⁷²« DAKHLIA Jamil « Du populaire au populisme ? Idéologie et négociation des valeurs dans la presse people française », 2009, p.6

²⁷³*Idem*, p.12.

dans les lieux chers aux vedettes qui lui délivrent conseils et confessions. Les peuples sont représentés parfois comme des dieux, des modèles. *Gala* met en scène la glorification, l'élégance et la simplicité des vedettes.

Ce qu'il faudrait retenir de ces deux magazines et qui nous paraît intéressant pour notre problématique, c'est le caractère exceptionnel des figures humaines qu'ils mettent en discours. A travers la mise en scène de ce caractère singulier des peuples se lit une forme de figuralité dans leur discours, puisqu'ils grossissent les traits des objets qu'ils mettent en discours. C'est en quelque sorte le « trop plein du signifiant », c'est que François Martin appelle « excès du figuratif ». C'est en gros la métamorphose des personnalités, des princes et des vedettes.

Somme toute, la description de ces quatre magazines met en valeur la question de la figuralité, dans le sens de la déconstruction du réel ou de la transfiguration par la mise en discours des figures extraordinaires, la métamorphose des personnalités. Les articles de ces magazines sont construits sous forme d'épopées, de contes, de mythes et de légendes.

I.1.3. Troisième catégorie : presse populaire : *Ici Paris, France dimanche, Voici, Closer, Public*

Ces cinq magazines ne présentent pas une même classification théorique consensuelle, mais, on ne s'en doute pas, eux aussi à l'aide des titres annoncent d'emblée leur ligne éditoriale. Ce sont ces cinq magazines qui sont régulièrement désignés par des appellations que nous avons mises en exergue dans le premier chapitre de la deuxième partie de notre travail. Entre ces appellations une dichotomie s'élabore, renvoyant à la désignation du lectorat ou la réception, soit du contenu et parfois selon l'histoire de la presse écrite. Par exemple, dans *Histoire générale de la presse*, Bellanger classe *Ici Paris* et *France-Dimanche* comme les représentants de la presse d'évasion et sont désignés comme des magazines historiques ayant tracé la voie du *people*. *Voici* est quant à lui considéré comme un magazine faisant partie du journalisme d'indiscrétion sous forme d'échos sur la vie des vedettes et se voit comme un titre parfois à sensation ou à *paparazzi*. Nous soulignons les propos de Bellanger

« Les titres *paparazzi* surfant sur la déferlante télévisuelle et l'essor de la communication de l'intimité, *Voici* et *Gala* jouent chacun dans leur registre,

les paparazzis et tels des voleurs d'images, offrent à leurs lecteurs, l'illusion d'une visibilité absolue de l'existence de toutes les personnalités en vue »²⁷⁴.

*Closer, Public et Oops*²⁷⁵ sont vus comme des magazines *people* pour jeunes, particulièrement les deux derniers. Leur contenu et leur langage témoignent une destination pour la jeunesse. Ils sont plus dans la vedettisation, leurs discours portent plus sur les stars de l'écran que sur des hommes politiques. Ils incarnent la presse de divertissement. Quant à *Closer*, bien que considéré dans la jeune génération des magazines *people*, rejoint la ligne agressive et indiscreète de *Voici*. Voyons leurs caractéristiques en détail.

1.1.3.1. France Dimanche et Ici Paris,

Vu sous un angle historique, *Ici Paris et France Dimanche* sont deux hebdomadaires les plus anciens du genre *pressepeople*.

Ces deux magazines évoquent figurativement le cadre spatio-temporel des informations. Leur titre laisse penser qu'ils évoquent une proximité spatiale, c'est-à-dire qu'ils s'intéressent aux événements qui se déroulent au tour d'eux. Ils ont tendance à privilégier les faits ayant pour cadre le territoire national. Leur actualité est centrée sur les stars françaises et selon Dakhliia, ils reprennent souvent des informations ou des interviews déjà parues dans la presse quotidienne mais en dramatisant à outrance le ton.

« Cette approche empathique s'accompagne d'un style narratif et lyrique véritable marque de fabrique de France Dimanche. Elle joue également sur une ambiguïté entre du vrai-faux scoop par le biais des titres percutants jouant le catastrophisme la véritable information n'étant révélée qu'à la fin de l'article »²⁷⁶.

²⁷⁴ Claude BELLANGER, *Histoire générale de la presse française*, Presses Universitaires de France 1972, p.320

²⁷⁵ *Oops* est un magazine bimensuel de presse *people* apparaissant en France et dans certains pays francophones. Il est apparu en 2008 et fondé par Julien Derain et Laurent Hopman.

²⁷⁶ « DAKHLIA Jamil « Du populaire au populisme ? Idéologie et négociation des valeurs dans la presse *people* française », *Op, Cit*, p.4

Le titre d'*Ici Paris*, laisse sous-tendre l'idée du lieu de l'énonciation. En effet, l'adverbe « Ici » du magazine indique le lieu de l'énonciation, le lieu où se trouve le sujet d'énonciation ou le sujet de l'énoncé. « Ici » est un débrayage énonciatif qui laisse dessiner le lieu dans lequel s'effectue l'acte énonciatif. Objectivement, il sert d'ancrage à l'énonciation. Il vise également un référent qui se trouve dans l'environnement de l'énonciateur et n'est compréhensible que dans le rapport qui lie l'énonciateur à l'énonciataire présumé. Ce titre institue un volume qui impose la vision de la coprésence des sujets dans les lieux d'énonciation.

Le magazine créé en juin 1945, par Henri de Montfort et Suzanne Feingold, il est dans la continuité du journal clandestin, *La France continue* issue de la résistance. De même *France Dimanche* est lancé en 1946 par Pierre Lazareff en complément de *France soir*. Les deux magazines font déjà partie aujourd'hui de la filiale Hachette – Fillipachi média du groupe Lagardère. Les deux magazines, selon Dakhliya, proposent « une information romancée et trouvent leurs sujets parmi les vedettes du spectacle et dans le monde du crime »²⁷⁷. Ils offrent une vision du monde pessimiste qui accorde « une place non négligeable à la maladie, à la mort et à l'insécurité ».

France Dimanche et *Ici Paris* médiatisent des personnages dans leurs malheurs et leurs souffrances²⁷⁸. Cette vision pessimiste de l'actualité *people* invite le lecteur à considérer avant tout, les stars comme des individus ordinaires, qui pleurent et qui souffrent comme lui. Par ailleurs, par des effets de fiction, le journaliste décrit les ressentis et les pensées du personnage. Ainsi, plus qu'une intrusion dans leur vie privée, ces titres nous proposent une intrusion dans leur esprit ou leur intimité.

Par exemple, *Ici Paris* dans son programme éditorial « Français, vous êtes formidables » dédié à des personnes ordinaires et anonymes, met souvent en scène des personnalités, pour les mettre au même niveau que des gens ordinaires. Des valeurs qui y sont véhiculées sont celles du mal, de la souffrance, des inquiétudes des personnalités. Dans ces magazines, on retrouve les axiologies de bonheur/malheur, bien/mal, souffrance /joie.

²⁷⁷ « DAKHLIA Jamil « Du populaire au populisme ? Idéologie et négociation des valeurs dans la presse people française », *Op., Cit.*, p. 4

²⁷⁸ D'après l'analyse des Unes parues entre le 14 mai 2007 et le 30 avril 2010, 86% des titres principaux pour '*Ici Paris*' et 87,8% pour '*France Dimanche*' mettent en scènes des ruptures, des morts, des accidents, et plus généralement des drames.

I.1.3.2. *Voici*

Le magazine *Voici* comme son titre l'indique transgresse les seuils et les limites de l'espace qu'impose à la vision, il indique l'idée d'un déplacement, d'un lieu à un autre, cela pourrait être interprété comme un sujet d'énonciation qui sert de médiation entre les deux espaces, celui des stars et des lecteurs. Le titre indique l'idée d'une révélation, d'une visibilité, d'une monstration. Il introduit la question de la révélation agressive à l'aide de photographies volées et d'indiscrétions révélées sur les stars.

Voici est né en 1987, par le groupe allemand dirigé par Axel Ganz. Certains théoriciens comme Bellanger le considèrent comme un magazine féminin pour ce qu'il offre au public. Peinant à s'imposer, il a été repositionné dans le créneau du scandale en 1992, bouleversant le marché de la presse magazine en imposant un nouveau genre dans l'espace public français : celui de la « *presse de paparazzi* ». C'est le passage de la mise au secret vers la révélation des secrets. *Voici* adopte un ton humoristique et surtout ironique, le contrat de lecture relève de la « dé-célébration et du voyeurisme »²⁷⁹, selon les mots de Dakhliia. L'hebdomadaire s'efforce de traiter avec légèreté les rares sujets graves qu'il lui arrive d'aborder et affecte au contraire de prendre au sérieux les aspects les plus dérisoires de la vie des stars. En enfreignant régulièrement la loi, celle de la protection de la vie privée, *Voici* est souvent condamné à verser des dommages financiers aux célébrités mises en cause et d'afficher en une des publications judiciaires. L'hebdomadaire a d'ailleurs inséré depuis quelques années une rubrique en début de magazine intitulée « le journal du tribunal ».

I.1.3.3. *Public*

Public, selon notre entendement évoque succinctement deux acceptions différentes : la première concerne le destinataire des informations. Il donne par son titre le destinataire visé, celui du public, du grand nombre. La deuxième acception relève le cadre spatial des informations ; un endroit où tout le monde est admis, il met en ligne de mire l'accessibilité des informations. Ces informations sont à l'usage de tous, un endroit où tout est permis. Son titre met en exergue le caractère propre de la presse *people*, celui de la divulgation des informations privées dans le milieu public.

²⁷⁹Jamil DAKHLIA, « Formes et fonctions du secret dans la presse people », in Tanguy WUILLEME, *Autour des secrets*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp.160-161

Public est né en 2003 par le groupe Lagardère, il adopte un « *ton badin et exclamatif* ». Il s'adresse à un public plus jeune, repérable avec son utilisation des « *codes-couleurs, la plasticité des cadres et les rapports image-texte évoquent autant la bande dessinée que les magazines de fans pour adolescents* »²⁸⁰.

Le magazine désigne bien un lieu à usage commun, accessible à tout le monde. Deux possibilités peuvent être prises en compte ; espace public, comme lieu de l'énonciation c'est-à-dire le magazine comme lieu public, ou alors public pour désigner le lieu de l'énoncé, lieu où les acteurs se font voir en dehors de leur cadre privé.

I.1.3.4. Closer

Closer qui signifie en Français « Proche », évoque une fonction de proximation, proximité spatiale entre les actants de la communication journalistique. C'est un titre qui évoque figurativement un jeu inter-actanciel. Il met en relation deux sujets, en postulant le caractère intersubjectif du lien de confiance. Le titre en quelque sorte veut anéantir la position d'incertitude qui correspond à la suspension ou à la neutralisation du faire interprétatif. Le magazine qui m'informe est-il digne de confiance ? Ou dois-je m'en défier ? *Closer*, à partir de son titre, trouve l'intérêt de lever ce type d'indécision, il ritualise minutieusement les procédures de *rencontre* de telle sorte que la confiance puisse être considérée comme la règle de la communication. La proximité est une invite à l'effort de systématisation de la confiance. Il sert de médiation entre les vedettes et les lecteurs. Quoi qu'il en soit de ces déterminations, nous voyons en tout cas, que l'on a affaire ici à un paradigme d'allure assez simple fondé sur la catégorie très générale de la confiance.

Closer émerge, quant à lui, dans l'espace public français en 2005, il détient la seconde place pour les *Unes* judiciaires après *Voici*. Il rejoint directement ' *Voici* ' sur son programme éditorial bien qu'il adopte un ton moins moqueur. Il le dépassera d'ailleurs en 2008 et continuera son ascension en 2009 avec une moyenne de diffusion de 505 967 exemplaires par

²⁸⁰ DAKHLIA Jamil « Du populaire au populisme ? Idéologie et négociation des valeurs dans la presse people française », 2009

semaine contre 443 132 pour *Voici*²⁸¹. *Closer* était le second magazine *people* le plus diffusé après *Paris Match*. Aujourd'hui, il occupe la quatrième place des magazines *people* les plus diffusés. Il se donne pour objectif de révéler ce qu'il y a d'ordinaire chez les stars et d'extraordinaire chez les gens du commun.

Pour en finir avec la typologie des magazines qui feront l'objet de notre corpus, pour le reste, moins « pensive » que pressée, nous retenons que la presse *people* tente d'imposer ses propres modes de productions et d'objectifs. Elle propose un objet sémiotique accompagné, pourrait-on dire de son mode d'emploi. Nous savons très bien en général et hormis les discours de presse que chaque texte, chaque objet, véhicule les marques spécifiques signalant le mode de fonctionnement auquel il prétend. D'un magazine à un autre, le décryptage relève d'une cognition différente. Cependant, tous vont dans la même lignée, celle de la mise en discours des figures. Certains le font en privilégiant la déconstruction du monde naturel, d'autres le font en privilégiant le figuratif (information).

Nous soulignons au passage que ces neuf magazines ne sont pas les seuls magazines de la presse *people* française. La presse *people* regroupe d'autres magazines comme le magazine *Oops !*. Ce dernier, Dakhliya le classe dans les principaux titres des magazines *people* en excluant *Paris Match* et *VSD*. Nous avons également des titres *people* comme *Vedette*, *Scoop*, *People story* et bien d'autres encore. Notre choix est porté sur neuf magazines que nous venons de présenter à savoir : *Paris match*, *France dimanche*, *Ici Paris*, *Closer*, *Voici*, *Gala*, *Public*, *Point de vue* et *VSD*. Notre corpus sera constitué des articles de presse issus de ces magazines. Notre choix a été porté sur ces magazines parce que ce sont des principaux titres de la presse *people* dans le classement de Jamil Dakhliya. (Sauf *Paris match* et *VSD* mais inclut *Oops !* voir tableau 1).

Nous avons repris ce classement de Jamil Dakhliya, en incluant *Paris Match* et *VSD* comme des titres de magazines *people*. Dans notre argumentation nous avons essayé de

²⁸¹ GOEFFERT Eva-Mari « Médias, politique et vie privée Analyse du phénomène de peopolisation dans la presse écrite française. », *Op, Cit*, 2010, p. 193.

justifier tant bien que mal ce classement de ces deux magazines dans le genre de la presse *people*. L'Alliance pour les chiffres de la presse et des médias par exemple classe *Paris Match* dans la presse *people*, certains chercheurs comme Eva-Mari, Philippe Marion, Marc Lits²⁸² considèrent *VSD* et *Paris Match* comme des titres *people*. Nous avons par contre exclu le magazine *Oops!* de notre corpus, parce que nous avons pris en compte les magazines les plus diffusés. Or, dans ce classement *Oops!* n'avait pas été classé en 2016 et 2017. Le deuxième tableau regroupe en ordre les neuf principaux titres *people* les plus diffusés.

Voyons ces deux tableaux :

Tableau 1 : récapitulatif des principaux titres de la presse *people* française et chiffres et diffusion en 2009 et 2016

Titre	Date de lancement	Propriétaire en 2007	DTF 2009	DTF 2016	Evolution 2009/2016	Visites totales des sites 2016
<i>Closer</i>	2005	Mbondobari France	465 742	265 887	-42,9	13 161 164
<i>France Dimanche</i>	1946	Lagardère Active	396 012	283 202	-28,4	NC
<i>Gala</i>	1993	Prisma Presse	268 199	202 978	-24,3	23 049 359
<i>Ici Paris</i>	1945	Lagardère Active	346 891	261 464	-24,6	NC
<i>Ooops</i>	2008	Société Oops	297 763	NC	-	NC
<i>Point de vue</i>	1945	Altice Média	191 015	151 560	-20,6	NC
<i>Public</i>	2003	Lagardère Active	428 220	150 961	-64,7	10 917 511
<i>Voici</i>	1987	Prisma Presse	408 120	252 945	-38	19 188 818

²⁸²Marc Lits, « La construction du personnage dans la presse *people* », *Communication*, Vol. 27/1, 2009, pp124-138, <http://communication>. Dans cet article, Marc Lits cite *Paris Match* comme magazine *people*.

Diffusion France Payée, sauf pour Oops ! En 2009 diffusion totale France

Sources : Jamil Dakhli « La presse people : envers et revers d'une success story », *Manuel d'analyse de la presse magazine* Claire Blandin, Voir OJD en 2009, ACPM en 2016

Tableau 2 : Classement diffusion des principaux titres de la pressepeople française en ordre de meilleures ventes en 2017

Titre	Date de lancement	Propriétaire	DTF 2017
<i>Paris Match</i>	1949	Lagardère Active	540 313
<i>France Dimanche</i>	1946	Lagardère Active	269 513
<i>Ici Paris</i>	1945	Lagardère Active	251 281
<i>Closer</i>	2005	Mbondobari France	243 809
<i>Voici</i>	1987	Prisma Presse	234 937
<i>Gala</i>	1993	Prisma Presse	203 808
<i>Public</i>	2003	Lagardère Active	159 663
<i>Point de vue</i>	1945	Altice Média	152 010
<i>VSD</i>	1997	Prisma Média	81758

Diffusion France payée

Source : <http://www.acpm.fr/Chiffres/Diffusion/La-Press-Payante/Presse-Magazine>.

Après cette typologie de la presse people, nous allons définir le corpus et l'identifier par rapport à nos objectifs.

I.2. Méthodologie et constitution du corpus

I.2.1. Méthodologie

Comme son nom l'indique, la méthodologie est un ensemble ordonné de manières logiques de principes, de règles, d'étapes qui constituent un moyen pour parvenir à la réponse de la problématique d'un sujet de recherche. Elle est une méthode de travail dans laquelle l'analyse de corpus doit suivre une démarche précise et minutieuse. Le corpus que nous allons étudier est l'ensemble des magazines de l'information-*people* que nous venons de présenter. Cependant qu'entend-on par corpus ? Greimas définit le corpus comme

« Un ensemble de messages constitués en vue de la description d'un modèle linguistique [...] nous avons vu qu'on ne peut décrire un modèle que s'il est déjà implicitement contenu dans la manifestation discursive d'un micro univers sémantique. Constituer un corpus ne signifie donc pas simplement se préparer à la description, car de ce préalable dépend, en définitive, la valeur de la description, et inversement, on ne pourra juger de la valeur du corpus qu'une fois la description achevée. »²⁸³

Ce choix est donc capital, car c'est lui qui va orienter l'analyse. C'est ce que confirme les analystes du discours lorsqu'ils précisent que :

« En analyse du discours comme dans d'autres sciences sociales, c'est souvent le corpus qui, en fait, définit l'objet de recherche qui ne lui préexiste pas. Ou plutôt, c'est le point de vue qui construit un corpus, qui n'est pas un ensemble prêt à être enregistré. Les discours abordés le sont à partir d'une problématique qui les constitue en ensemble homogène et dont ils sont en même temps les données »²⁸⁴.

²⁸³Christelle VERGER-de-OLIVEIRA, « Passions financières et manipulations médiatique : le discours de la presse en temps de crise », thèse, Université de Limoges, 2016, p 200 voir Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris Presses Universitaires de France, 2002, pp.142-143.

²⁸⁴ Patrick CHARAUDEAU, et Dominique MAINGUENEAU, *Le Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 pp. 148-149.

Cette méthode est une technique d'interprétation permettant de mener notre réflexion. Nous comprenons que le corpus se construit en fonction des objectifs que l'on se fixe et surtout des problématiques que l'on cherche à dégager dans une étude de recherche. Aussi que le corpus se compose d'éléments matériels observables issus du réel. Dans cette étude, nous prendrons donc comme corpus un ensemble d'articles et identifiables dans le type « presse écrite », genre « discours de la presse people », catégorie « magazines *people* ».

Par rapport à notre sujet, les critères qui ont guidé notre choix, au cours de la sélection des articles qui constituent notre corpus, sont issus des formes littéraires. Nous avons pris comme corpus des articles mis en discours sous forme de contes, de mythes, de légendes (les formes narratives), de drame, de l'ironie (pour les formes argumentatives), de blâme de et d'éloge (pour des formes argumentatives).

Nous savons également que le choix d'une méthode de recherche dans la réflexion intellectuelle est d'une exigence capitale, car la scientificité de celle-ci en dépend. De ce fait, l'étude appliquée à notre corpus est un effort de recherche qui, à son tour, est un travail de réflexion intellectuelle, d'analyse et de découverte. Les résultats des recherches obtenues dépendront du cheminement adopté pour conduire la suite de notre réflexion. Cela dit, cette thèse prend appui sur des propositions de Louis Panier et de François Martin, plus précisément de leur conception de la dimension figurative du discours. Leurs idées, leurs positions nous aideront à analyser notre corpus.

Cependant, d'autres options théoriques sont également possibles, plus particulièrement celles de Fontanille et de Geninasca. Nous aurons aussi à cœur de situer bien d'autres approches de recherche, comme celle de la rhétorique, de la littérature, et bien d'autres. En effet, notre thèse s'inscrit dans une logique interdisciplinaire, nous prendrons en compte les théories de Jolles lorsqu'il s'agira d'analyser des articles ayant une structure similaire à celle des formes narratives.

Cette démarche mise en place permet de reconnaître implicitement que l'approche sémiotique n'est pas incompatible à d'autres approches du discours et que leurs rapports mutuels ne sont pas de rivalités, ni *a fortiori* de domination, mais bien plutôt de complémentarité, quelque soit d'ailleurs toute approche sémiotique en commençant par exemple par celles que nous proposons ici qui ne peuvent être que modestes : la question du

savoir y est toujours incertaine et les procédures mises en œuvre relèvent moins d'une démarche réellement scientifique, unanimement reconnue, que d'un bricolage plus ou moins assuré. Notre thèse se présente donc, comme un ensemble d'hypothèses plus ou moins discutables.

I.2.2. L'identification du corpus

Dans cette perspective, il y a lieu de procéder à une identification de notre corpus. L'objectif visé est de pouvoir saisir, à travers des unités discursives, un ensemble d'éléments qui permettent de prouver que notre corpus est bien celui qu'on présume être; c'est-à-dire des discours qui nous orientent vers la question de la figuralité. Il est question de voir comment se manifeste la figuralité dans l'information-*people*. En considérant cette question à partir de la notion de la métamorphose telle qu'elle est abordée par François Martin, nous avons d'abord sélectionné des titres avec les traits sémantiques "du *merveilleux*, de "l'*extraordinarisation*", du "fabuleux" en prenant en compte des figures qui s'éloignent de la perception ordinaire comme des « couples hors normes », « des réussites incroyables », « des familles exceptionnelles »... Par conséquent, nous allons privilégier, autant des énoncés de reportage que des énoncés de commentaire, mis en discours sous forme de récits. En gros nous nous attacherons aux articles rédigés sous forme de contes, de légendes, d'épopées et de mythes que nous évoquerons dans les lignes qui vont suivre. Nous prendrons également en compte, des articles de magazines qui sont inscrits dans la révélation ou dans le dévoilement offensif. Ces magazines ont pour formes littéraires ; le drame, l'ironie, le blâme et l'éloge.

L'identification du corpus est donc saisie dans l'ensemble comme le repère selon lequel l'analyse se localise et se réalise. Il convient donc de dire que la procédure d'identification est bien l'étude de base qui nous servira d'outils au cours de notre analyse à effectuer. Comme nous l'avons déjà dit, le corpus que nous aurons à étudier est un ensemble des magazines *people* à savoir ; *Paris Match*, *Point de vue*, *Gala*, *VSD*, *Voici*, *Closer*, *France dimanche*, *Ici Paris*, *Public*.

Chapitre II. L'information-people : Quel types de discours ? Spécificités sémiotiques

Les magazines que nous venons de présenter donnent un aperçu de la manière dont se dessinent les grandes lignes des discours de l'information-people. A travers la description de chaque magazine, nous avons remarqué que les discours véhiculés par ces magazines sont inextricablement attachés aux formes littéraires. Certains magazines comme nous l'avons vu usent des formes comme l'ironie pour informer, d'autres utilisent les formes de l'humour, du conte ou du mythe. Cette familiarité entre littérature et presse a été souligné par Marc Lits :

« Il n'est guère nécessaire de rappeler le mariage entre presse et littérature, et le rôle des romans feuilletons dans le succès des quotidiens populaires au XIXe siècle. A côté de ces textes longs destinés à fidéliser le lecteur, la nouvelle a aussi trouvé sa place dans la presse et souvent sous forme de formes littéraires »²⁸⁵

Ainsi la familiarité que l'information-people entretient avec la littérature nous invitent à considérer ses spécificités par rapport à d'autres types de discours, plus particulièrement des textes littéraires. Dans le présent chapitre, nous allons essayer de développer et de montrer la manifestation de la figuralité dans les articles.

II.1. Formes narratives et le schéma narratif du merveilleux

II.1.1. Le Conte : la déconstruction²⁸⁶ de l'illusion référentielle

Les caractéristiques du conte mises en évidence par Propp²⁸⁷ sont assez déterminantes pour son identification. Propp a été le seul à avoir approfondi l'étude de la forme du conte

²⁸⁵ Marc LITS, *Du récit au récit médiatique*, Op. Cit, pp.34-35

²⁸⁶ La déconstruction est à saisir ici au sens que lui donne Jacques Derrida, il n'est d'ailleurs guère possible de mentionner son nom sans l'associer spontanément au nom de Derrida, le penseur de la déconstruction. La déconstruction est loin d'être une méthode ou un concept, elle est pour lui, le fait de pousser à bout l'analyse de tous les textes, mettant au jour ce qu'ils répriment ou refoulent, leur faisant dire tout à fait autre chose que ce qu'ils semblent signifier. C'est ainsi que pour J. Derrida : « Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible ». C'est là ce qui caractérise la « déconstruction ». En fait, nous pouvons constater avec J. Derrida que le terme de « déconstruction » ne traduit pas l'idée de détruire. La déconstruction, c'est d'abord la démonstration du fait que les éléments qui participent au fonctionnement d'un texte portent autre chose que ce qu'ils dénotent, c'est mettre à jour l'implicite et l'inaïperçu pour réinterroger les présupposés et ouvrir de nouvelles perspectives. Voir J. DERRIDA, « *La pharmacie de Platon* », in Coll. *Tel Quel* (n° 32 et 33), Paris, Editions du Seuil, 1968, p.3

²⁸⁷ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Gallimard, 1928, p. 48.

jusqu'en dégager la structure. En étudiant la spécificité du conte merveilleux, Propp partait du principe suivant lequel l'étude diachronique devait être précédée d'une description synchronique rigoureuse. Elaborant une telle description, il a fait apparaître les éléments constants qui sont toujours présents, même lorsque le chercheur passe d'un sujet à un autre. Ce sont ces invariants qui constituent selon Propp la structure du conte.

L'objectif n'est pas de faire une analyse complète des caractéristiques du conte c'est-à-dire en détaillant point par point toutes ses caractéristiques, deux éléments seront pris en compte ; le merveilleux et la morale afin de ne pas perdre de vue nos objectifs et surtout notre problématique de la figuralité.

La morale constitue une spécificité du conte, tout conte voudrait faire passer un message. André Jolles dans son ouvrage, *Formes simples* l'a souligné en illustrant les propos de Perrault :

« Le conte a ceci de particulier que, pendant que nous l'avons vu s'opposer à la nouvelle ou voisiner avec elle, on souligne avec une certaine complaisance son caractère de récit moral. [...], on se contentera de rappeler que Perrault donne à ses récits le titre de conte du temps passé avec des moralités, qu'il conclut effectivement chaque conte par une moralité en vers, qu'il dit enfin dans son introduction, partout la vertu y est récompensée et partout le vice y est puni. Ils tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant et le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas. »²⁸⁸

Jean Paul Sermain dans la même perspective d'André Jolles réitère ce caractère moral du conte :

« Tirer et retenir de l'histoire un sens moral c'est plus une marque évidente du conte, les auteurs du XVIIème et du XVIIIème siècle en font presque une obligation. Ils n'hésitent pas à le formuler explicitement, à introduire des personnages qui guident des héros et jugent leur conduite, à établir un clair

²⁸⁸ André JOLLES, *Formes simples*, Seuil, 1972, p.152.

partage entre les bons et les méchants, à récompenser les uns et à punir les autres. »²⁸⁹

Cette caractéristique du conte comme « récit moral » met en valeur un autre ingrédient, celui du « merveilleux ». Plusieurs auteurs se sont attelés à mettre en évidence cette caractéristique et en font une priorité du conte. Edgard Sienaert par exemple explique que, le conte, comme toute narration, met en scène dans un certain cadre des personnages qui agissent d'une certaine façon, et que « tout dans le conte ; structure narrative, situation spatio-temporelle et actants est fonction de la morale implicite merveilleuse »²⁹⁰. Selon cet auteur, l'aboutissement logique de tout conte est la fin heureuse; il n'a d'autre raison d'être. C'est dans ce sens que Jolles définit le conte comme une célébration de la vertu.

En effet le conte joue en faveur d'une lecture merveilleuse, lire un conte, c'est être disposé ou à admettre sinon à rechercher un univers de « référence surnaturel »²⁹¹ ou, du moins non soumis à l'ordre du réel²⁹². Comme le disent Jeanne Demers et Lise Gauvin :

« Tout lecteur de récits d'imagination, est-il besoin de le dire, cherche d'abord un dépaysement du quotidien [...] Il faut encore davantage au lecteur des récits imaginaires : au dépaysement, il exige que s'ajoute l'émerveillement dans le sens étymologique du mot, l'étonnement [...] »²⁹³.

Dans son ouvrage sur la nouvelle française, René Godenne abonde dans ce sens lorsqu'il propose que, par rapport à la nouvelle qui recouvrirait surtout « une histoire fondée sur des événements véritables », ou cherchant à les faire paraître tels, le conte se réserve

²⁸⁹ Jean-Paul SERMAIN, *Le conte de fée, du clacissisme aux Lumières*, Les Editions Dejoncqères, 2005, p.127.

²⁹⁰ Jean-Paul SERMAIN, *Le conte de fée, du clacissisme aux Lumières*, Op Cit, p 128. Voir Edgard SIENAERT, Les laits de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique, coll « Moyen Age, Marie de France »,

²⁹¹ La plus part des modèles de classification des récits imaginaires insistent sur cette caractéristique qui, sans être absolument nécessaire, demeure néanmoins la plus généralement admise (et attendue) par les critiques et les lecteurs. Voir par exemple Simonsen et Demers et Gauvin dans « Dossier. Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Etudes françaises*, vol. 12, pp. 157-177

²⁹² *Idem*, p.17.

²⁹³ Simonsen et Demers et Gauvin dans « Dossier. Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Etudes françaises*, vol. 12, pp. 157-177.

plutôt « une histoire mettant en scène des incidents surnaturels »²⁹⁴. D'autre part, André Jolles le précise. Selon lui, ce qui est dépaysement par rapport à notre expérience du réel n'est pas toutefois perçu comme saugrenu dans l'univers du conte contrairement à la légende où le surnaturel garde son caractère extraordinaire ; dans le conte, le merveilleux devient naturel. En effet, le lien qui unit la presse people au merveilleux est déterminant. Nous avons vu dans les caractéristiques que la plupart des magazines recourent à des degrés différents aux figures et aux histoires « fabuleuses ». Tous les magazines ne font pas ressortir ce caractère merveilleux, mais ils se jouent tous à de degré divers de l'effet de « réel ».

Si l'on entreprend l'analyse narrative de l'extrait d'article de presse de *Paris Match* sur l'annonce du mariage de Méghan et du prince Harry. Le schéma narratif de cet article est celui du merveilleux. L'organisation générale met en valeur la structuration du conte. L'histoire met particulièrement en avant la réalisation d'une union entre deux personnes de rang social différent « une fille du coin » et « le prince le plus convoité d'Europe ». Par son titre, il annonce une situation fascinante d'émerveillement qui relève des histoires de conte « **le fabuleux destin de Meghan** ». Il est question d'une demande en mariage de Meghan par Harry. » L'article déconstruit le schéma d'une rencontre amoureuse. Nous relevons le passage :

« Elle est métisse, divorcée et américaine. Elle vient de se fiancer avec le prince le plus convoité d'Europe. »

« Une annonce de fiançailles sous le chagrin de novembre : Comme un air d'Angleterre éternelle... Bousculée par une tornade brune de 1,71 mètre venue d'outre-Atlantique. En acceptant miss Markle dans leurs rangs, les Windsor font la révolution. Kate la routinière avait ouvert la voie. Mais Meghan cumule tout ce que la couronne britannique a si longtemps honni. Pourtant l'amour d'un prince l'a adoubée. Et son amour désarmant a fini de mettre la « firme » à genoux, Elisabeth comprise. Pour tenir son nouveau rôle, la comédienne devra renoncer à tous les autres : son personnage de Rachel Zane quittera la série « Suits ». Le mariage est prévu au printemps. La plus jolie façon de tourner une page de l'histoire. »

²⁹⁴*Ibidem*

Quelle aventure pour l'actrice ! Le mot destin prend tout son sens si l'on se penche sur ses origines. Père chef opérateur, mère professeure de yoga afro-américaine, séparés. Meghan grandit avec sa mère dans une petite maison, deux chambres, à Crenshaw, un quartier de Los Angeles qui, d'une rue à l'autre, changé radicalement, temple de la classe aisée noire ou réservoir à dealers de crack. C'est bien la première fois qu'un membre de la future royale pourra parler de « discrimination » en se sentant concerné.

La reine pouvait-elle se poser à cette union, en 2017 ? Difficile... sans imaginer les Windsor noyés sous un tombereau d'insultes. Depuis Diana, Les sujets sont devenus trop sensibles aux choses de l'amour. Et puis Mamie à la réputation d'aimer particulièrement cet Harry farceur, sympathique, soldat, courageux en Afghanistan, plus détendu que le raide William. Meghan, « la fille du coin », va donc déguster sa première dinde avec la Reine Elisabeth II à Sandringham, cet hiver, pour les fêtes de Noël. »

L'article s'ouvre sur un programme narratif de transformation. Meghan qui passe de miss Markle à la duchesse : « Adieu miss Markle ! Good morning son altesse royale la duchesse de Sussex ». Syntaxiquement parlant, le schéma narratif de cet article est interprétable comme une structure des contes de fées. Nous avons une situation présentant une jeune femme de quartier modeste des USA qui va épouser un prince, elle possède des valeurs qui ne sont pas admises par la cour royale, malgré son parcours et ses origines, elle est acceptée par la Reine. Meghan initialement disjoint de l'objet se retrouve en conjonction avec cet objet.

Syntaxiquement parlant, l'acquisition de la couronne par Meghan est interprétable comme PN de base de cet article. Nous pouvons le schématiser comme suit :



Nous y attachons les rôles figuratifs de « /celle qui fait couronner/ » (S1, la cour royale) et « /celle qui doit être couronnée/ » (S2 Meghan), l'objet étant l'acte de couronner/ » lui-même. Meghan en état de disjonction avec l'objet (la couronne) se verra se rejoindre avec elle.

Cette conjonction fait apparaître une insouciance face aux règles de vraisemblance, car le récit est dominé par « une éthique de l'événement » plutôt que par une « éthique du sujet ». En effet, les faits sont présentés de telle façon que le protagoniste Meghan ait davantage l'air de subir le cours des choses que d'y prendre part. Cette caractéristique du conte consiste essentiellement à relater l'histoire de telle sorte que le lecteur se demande non pas comment le protagoniste à l'intention d'agir mais bien quel événement risque de lui arriver²⁹⁵. C'est si l'on veut, privilégier la perspective de « l'agneau mangé par le loup » de préférence à celle du « loup qui mange l'agneau ». Le narrateur déforme le schéma d'une relation amoureuse qui voudrait une implication des amoureux. La structure logique d'une rencontre amoureuse est déformée au profit de la satisfaction de la morale naïve²⁹⁶. Le narrateur met en avant, la satisfaction qui en découle de la réalisation de l'union entre pauvre et riche, entre « prince » et « fille du coin ».

Leur union est présentée comme programme narratif de base. Pour cette union, aucune implication de Meghan, le narrateur présente des faits comme s'ils arrivaient d'eux mêmes sans aucune volonté du protagoniste, aucune action de sa part pour la réalisation de leur union. Dans cette union, aucun opposant « *La reine pouvait-elle s'opposer à cette union en 2017 ? Difficile...* ». Un seul programme est mis en valeur, « *le coup monté de leur amie commune* ». L'article montre que l'union des deux jeunes a été possible grâce à leur « amie commune ». Cette amie est annoncée comme adjuvant non figurativisé et absent du récit, mais elle est mentionnée que par le résultat de son « faire ». En dehors de l'œuvre de leur « amie commune », l'article met en œuvre un autre élément nécessaire qui a permis leur union, un motif important qui constitue le stéréotype des contes de fées, c'est-à-dire la « beauté », dans les contes traditionnels, la caractéristique principale des jeunes filles ou de la princesse qui saute immédiatement aux yeux est leur beauté. L'article souligne clairement la beauté de Meghan comme faisant partie de la réalisation du programme de base « *Le fait que Meghan soit doté d'un physique superbe n'est, sans doute, pas étranger à l'immédiate alchimie [...] J'ai su dès ce jour que c'était elle, a révélé ému et fier, le prince.* »

²⁹⁵André JOLLES, *Les formes simples, Op.Cit*, p.193. Jolles parle, pour sa part, de l'éthique de l'action (c'est le sujet qui agit) et celle de la passion (où le sujet subit).

Le rituel « Il était une fois » des contes, en imposant d'entrée de jeu un mode impersonnel, manifesterait justement la prédominance des faits sur les autres. Voir également Demers et Gauvin .p.173

²⁹⁶André JOLLES, *Les formes simples, Op.Cit*, p.175

On peut donc remarquer que le narrateur exclut complètement la volonté du protagoniste dans la trame événementielle. Or c'est le « vouloir » qui contribue à faire d'un actant un sujet, c'est-à-dire un « opérateur éventuel du faire ». En privant le protagoniste Meghan de désir, de volonté, sauf (l'annonce de la renonciation²⁹⁷ à sa carrière d'actrice : « *Pour tenir son nouveau rôle, la comédienne devra renoncer à tous les autres : son personnage de Rachel Zane quittera la série Suits* »), le récit lui dénie toute possibilité d'action et donne ainsi à l'événement une entière autonomie. Les choses se sont passées de façon naturelle sans aucune volonté du protagoniste.

Par ailleurs, l'article met également en avant, la morale naïve, une satisfaction qui découle de certains faits ou de certaines situations, comme d'habitude selon André Jolles, dans les contes, il s'agit d'abord de célébrer la nécessité de la vertu, à savoir, celle reliée à la seule morale naïve. « On peut dire qu'il y a dans le conte, une forme où l'événement et le cours des choses suivent un ordre tels qu'ils répondent entièrement aux exigences de la morale naïve et qu'ils sont donc « bons » et « justes », selon notre jugement sentimental absolu ». L'article fait voir la satisfaction qui en découle de l'union entre deux jeunes de rang social différent. Il met en valeur, des situations d'injustice qui ont été vécues par d'autres protagonistes. Plusieurs contes mettent l'accent sur cette disjonction entre les jeunes amoureux. Le plus souvent dans la vraie vie, les amoureux sont confrontés à ce phénomène où ils ne peuvent pas s'unir par exemple pour des raisons raciales, de croyances religieuses, de rang social différent... Si dans les contes, cette disjonction est actualisée par une conjonction, le plus souvent dans la vie réelle cette séparation est parfois maintenue. L'article invite à une déconstruction des schémas figuratifs par un cadre merveilleux des histoires.

La même structure est visible dans le magazine *Gala*, le narrateur privilégie le cadre merveilleux des histoires. Dans cet article, il s'agit de la victoire de Maeva à l'élection Miss France. Le magazine choisi de mettre en ligne de mire le cadre merveilleux en privilégiant comme *Paris Match* « l'éthique de l'événement ».

Concernant cet article, il est question de la victoire de Maeva à l'élection Miss France 2018. Le journaliste laisse voir le cadre merveilleux des contes en privilégiant l'aspect de la satisfaction de la « morale naïve », c'est-à-dire celle qui voudrait l'accomplissement de tous

²⁹⁷ Joseph Courtes fait de la renonciation un programme narratif d'usage essentiel pour la réalisation d'un programme narratif de base. Voir Joseph COURTES, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation. Op, Cit*, p. 169

nos rêves. Le magazine met en scène un protagoniste cognitif, c'est-à-dire un protagoniste qui connaît le résultat de l'élection. Maeva vient juste pour accomplir son destin. Le titre « **le fabuleux destin de Maeva Coucke** », de prime à bord laisse voir un cadre invraisemblable de l'événement. La narration privilégie le cadre de la réalisation d'un rêve de petite fille. Maeva nourrissant le rêve de devenir miss France « *une jeunesse entièrement passée à rêver du titre* », depuis son bas âge, elle n'avait jamais « *manqué une élection de Miss France, elle lasuivait un crayon à la main, elle notait tout et faisait ses pronostics* ». Et pour réaliser ce rêve, elle s'est également donnée des moyens en accordant une importance particulière à ses études « *J'avais rêvé du titre mais il semblait important d'avoir un bagage et j'ai aussi privilégié les études* ».

L'article met en valeur la morale naïve, la satisfaction à l'accomplissement de nos rêves. La morale naïve voudrait que les choses se déroulent telles que nous les souhaitons, que nos rêves se réalisent, que nos efforts soient récompensés... Telle est la spécificité du conte dans le cadre merveilleux. Il oppose un univers « dans lequel l'événement contredit aux exigences de la morale » à un autre univers qui « satisfait à toutes les exigences de la morale naïve »²⁹⁸. Le désir ou la volonté de Maeva a été accompli. La jeune femme n'a fait qu'« accomplir son destin ». Autrement dit, la réussite à l'élection Miss France était inscrite dans son parcours existentiel d'où son indifférence lors des délibérations. « *Pas de larmes, pas d'effets de surprises surjoués [...] impressionnés par son assurance et son aplomb. Comme une évidence. Elle faisait office de favorite et le savait* ». Au lieu d'un protagoniste ému, excité, joyeux, immergé dans un état euphorique en criant ou en sautant de joie, le récit met en scène un protagoniste indifférent et passif qui ne se laisse pas mener par les événements. Maeva Coucke ne manifeste aucune émotion. Le déroulement des faits paraît davantage tributaire à une programmation que liée à une intention ou à un sens précis de l'élection. Il y a là une déconstruction des scènes de l'élection. La structure logique de l'élection voudrait que la gagnante manifeste son état euphorique lors des délibérations, or *Gala* fait voir une structure complètement déformée, la gagnante est disjointe de ses états d'âme. Cette scénarisation dans le déroulement des faits ne sert pas une lecture réaliste, qui plus souvent qu'autrement, attend du récit des faits un minimum de cohérence. La précision sur ses états d'âme, s'éloigne assez des données habituelles des gagnants et ne permet pas aux lecteurs d'avoir une image assez réaliste du protagoniste. Les éléments

²⁹⁸ André JOLLES, *Les formes simples*, Op.Cit, p.206

figuratifs fournis sur son état d'âme semblent brouiller une conception représentative de la réalité plutôt qu'à la conforter.

Par ailleurs, dans un autre article de *Paris Match*, nous retrouvons le même cadre merveilleux. Dans cet article, il s'agit de la relation amoureuse de Charlotte Casighi, la princesse de Monaco et de Dimitri Rassam. Le journaliste met en ligne de mire le cadre merveilleux des histoires amoureuses des contes.

D'entrée de jeu, l'article, de par son titre, invite le lecteur dans un cadre spatial qui évoque un univers de contes : « *Charlotte et Dimitri, un vrai conte de fées. Pour Halloween, elle était un renard et lui un loup. Mais leur histoire d'amour n'est pas une fable.* » Ce titre illustre bien à sa façon l'univers des contes de fées. Le journaliste par l'usage de la modalité de véridiction « **vrai conte** » laisse croire au lecteur qu'il s'agit bien d'un conte de fées. La croyance totale au monde de la féerie se marque par l'introduction d'un univers animalier. Le journaliste introduit des protagonistes sous une forme animalière, tout en certifiant que leur histoire ne correspond pas à celle d'une fable. Cet énoncé constitue manifestement un indice de fictionnalisation qui projette le lecteur dans un univers hors-normes. Le titre laisse transparaitre ouvertement une insertion à la fictionnalisation. Ainsi dans le déploiement de l'article, le journaliste met en exergue le cadre merveilleux à travers le programme narratif de *la perfection* du couple. C'est-à-dire que le schéma fait apparaître un couple qui a été programmé. Le narrateur décrit le couple de telle sorte à faire voir une conjonction naturelle des deux êtres, comme si Charlotte et Dimitri étaient nés pour être ensemble. Ce programme narratif peut être schématisé comme suit :

$$F(S') \longrightarrow [(S1 \cup Opft \cup S2)] \longrightarrow (S1 \cap Opft \cap S1)$$

Bien qu'issus des milieux différents, ils ont en commun une même *forme de vie*. Autrement dit, leurs univers sont similaires. Le journaliste (S') attribue l'objet d'état la perfection par conjonction (Opft) au couple (Charlotte et Dimitri ; S1 et S2). Les deux sujets, nés de familles différentes semblent avoir le même ADN. Nous reproduisons le passage qui met en valeur la perfection de leur union.

« [...] *Le fils de Carole Bouquet et la petite-fille de Grace Kelly semblent génétiquement programmés pour vivre une passion amoureuse du côté de Hollywood davantage que de Vesoul [...] Charlotte et Dimitri seraient si bien*

ensemble que l'on penserait qu'ils filent droit vers le mariage. Il est facile de trouver des points communs entre les deux belles-mères, Carole et Caroline, toutes deux dotées d'une beauté fracassante, l'un ancien visage de Chanel numéro 5, l'autre grande amie de Karl Lagerfeld. Chacune a dû affronter la douleur d'élever seule les enfants... [...] Dimitri Rassam et Charlotte Casiraghi, c'est l'alliance de deux mondes pas si éloignés. Elle et lui ont vécu une enfance protégée et studieuse. Si Charlotte semble plus jet-setteuse que Dimitri, ils ont grandi dans des milieux privilégiés, entourés de beaux-pères ; des demi-frères et demi-sœurs se sont ajoutés à leurs fratries au fil des années, un modèle de famille recomposée moderne qu'ils sont en train de reproduire. Certes, Dimitri Rassam et Charlotte Casiraghi ont bénéficié d'un nom, d'un héritage, de connexions à faire fructifier, mais ils ont souhaité réussir par eux-mêmes. Si la carrière cinématographique de Rassam semble plus aboutie que les tentatives équestres ou les Rencontres philosophiques créées par Charlotte, c'est aussi parce que la principauté de Monaco suscite bien souvent des commentaires malveillants [...] Charlotte, khâgneuse et licenciée en philosophie, s'investit et fédère autour d'elle des esprits brillants comme Robert Maggiori et d'autres philosophes, qui vantent sa culture et sa force de travail. Si, en plus, elle apparaît épanouie et sereine dans sa vie privée, que demande le peuple ? Pas de brioche, un beau mariage suffira. »

En effet, l'expression « **génétiquement programmer** » justifie ce programme narratif de la perfection et met en valeur l'effet du merveilleux. Une programmation génétique pour des relations amoureuses n'est pas du monde réel et cela relève presque de l'imaginaire, le narrateur déforme le schéma figuratif de l'amour en introduisant deux êtres de familles différentes mais qui semblent avoir le même ADN. Nous pouvons remarquer ici la valorisation de « l'éthique de l'événement » car le narrateur laisse voir une union qui a été établie à l'avance ou depuis leur naissance. Charlotte et Dimitri ont été programmés depuis leur naissance pour vivre une relation amoureuse or dans une structure logique ou selon le réel, deux personnes ne sont pas programmées génétiquement pour vivre ensemble.

Cet amour programmé est justifié par leur cadre familial (pour l'un comme pour l'autre, mère indépendante et seule avec une famille recomposée), leur vie amoureuse antérieure (rupture avec un enfant pour chacun), les carrières professionnelles (les deux se

battent pour réussir sans compter sur l'héritage familial)... Les choses sont décrites de manière à déconstruire les schémas d'une relation amoureuse, on a comme l'impression que les protagonistes ne participent pas à la trame de leur histoire, ils ne font qu'accomplir l'ordre de leur destin.

Si ces articles mettent en valeur l'effet de merveilleux par le cadre actoriel en privilégiant les histoires des protagonistes, tel n'est pas le cas de *Point de vue*, dans un article concernant la célébration du mariage de Pippa Middleton et de James, le narrateur choisit la structure du conte en privilégiant l'indétermination historique et temporelle de l'événement.

En effet, l'article nous fait voir le cadre spatial et temporel des contes. Dans le cadre historique de l'événement, rien ne signale dans la schématisation de l'article que l'événement se déroule à une époque particulière, ni date, ni indication d'ordre événementiel n'apportent dans les limites de l'information de véritables points de repère au lecteur par rapport à l'indicateur du début et de la fin de la cérémonie, mis à part la date du « 20 mai » inscrit au niveau de l'intertitre. L'information entretient une indétermination historique qui, jointe à une imprécision temporelle générale, empêche le lecteur de connaître la durée de l'histoire couverte par l'événement. Ici le narrateur choisit le cadre imprécis des contes.

Le merveilleux est mis en valeur par la gestion du temps par les protagonistes. Le narrateur donne l'impression que le temps est, non seulement en faveur d'eux, mais surtout qu'ils le manient à leur guise. D'abord le soleil qui s'invite à la cérémonie, alors que les protagonistes ne s'y attendaient pas « *même le soleil, que, pourtant, personne n'attendait, a finalement décidé d'être de la fête lui aussi. La journée s'annonce parfaite* ».

Le narrateur a inscrit la cérémonie dans une visée durative. Nous pouvons le remarquer à travers l'usage des verbes duratifs « Michael et Pippa Middleton *s'arrêtent quelques secondes* », « *la jeune femme, yeux baissés écoute son père* », « *Patientent 150 invités* » « *Pippa entame sa lente marche...* ». Et les verbes qui marquent le ressenti sensible de la temporalité « *distrait* », « *impressionné* », « *pleure* ». Toutes ces structures temporelles qui constituent le moment de la cérémonie sont présentées comme duratives. Certaines fonctionnent en tant que forme d'arrêt du mouvement sous forme de tempo ralenti et d'autres comme écoulement. De plus, si l'arrivée du soleil inscrit la cérémonie dans une visée inchoative, cependant, rien ne signale la fin de la cérémonie. Les seules indications temporelles observées, « *ultimes* », « *soir* », « *s'achèvent* », (« *les ultimes préparatifs du soir*

s'achèvent dans la propriété des Middleton »), comportent pour leur part une valeur informative assez faible puisque le lecteur ignore le temps qui a pu s'écouler durant les autres épisodes de la grande réception du soir, entre le début de la grande soirée et la fin de la soirée. Cette indétermination temporelle générale, ces rares précisions paraissent tout à fait gratuites et adoptent un caractère singulier, (« la scène est d'une tendresse infinie ») qui, finalement s'opposent au processus de simulation référentielle bien plus qu'il n'y participe.

Par ailleurs, le temps verbal principalement utilisé par la narration dans cet article est celui du présent « historique » ou « narratif », ainsi le temps de l'histoire ne relève clairement ni d'un passé lointain, ni d'un passé proche. Le rapport entre le temps de l'histoire racontée et celui de sa narration résiste à l'évaluation puisque, à défaut d'indications chronologiques, le présent narratif empêche le lecteur d'estimer le temps écoulé entre le moment où s'est déroulée la cérémonie du mariage et celui de sa mise en récit. L'imparfait utilisé à la fin de l'article « **Tout était d'un gout exquis** », présente tout au plus comme définitivement accompli, au moment de la narration la scène du mariage. Selon André Jolles, tant au niveau de l'histoire qu'au niveau de la narration, le récit ne cherche pas à produire un encrage historique et temporel qui permettrait de lier à l'ordre du réel ou à un fait circonstanciel donné, il respecte une condition essentielle du conte : « Le degré de généralité et d'imprécision qui fasse en sorte que la séparation d'avec l'univers de la réalité soit la plus radicalement possible »²⁹⁹.

Notons en dernier lieu que le l'utilisation du présent historique a également la particularité d'accélérer la succession événementielle de donner en quelque sorte « une certaine vivacité de l'ensemble du récit ». Cet effet est d'importance quand on sait que le conte cherche souvent à lier les événements qu'il relate d'une façon fantaisiste, en les accumulant en grand nombre de manière à ce qu'ils puissent échapper à une logique référentielle³⁰⁰. C'est dans ce sens que Didier Tsala parle d'*emphase référentielle*³⁰¹ dans la procédure de la saisie molaire. Cette dernière situe justement la capacité d'évocation du monde dans la continuité figurative et narrative des textes, c'est-à-dire dans la possibilité de

²⁹⁹ André JOLLES, *Les formes simples*, Op, Cit, p .205

³⁰⁰ L'accumulation des faits serait justement recherchée pour faire obstacle à leur analyse.

³⁰¹ Didier Tsala « Le temps du reportage, temps chronologique ou temps phénoménologique ? », *Temps, Arts et sociétés*, p.10

repérer un certain nombre de déterminations relationnelles entre les éléments de l'anecdote³⁰².

D'entrée de jeu, dès l'attaque, l'article laisse apparaître une description minutieuse des instants de la cérémonie. Le narrateur divise la scène de la cérémonie en quatre moments : l'entrée de la mariée dans l'église, la célébration des noces, le moment du cocktail, et la réception du soir. Tous les quatre instants se suivent et chacun est accompagné par d'autres petits moments. D'abord, l'entrée de l'église laisse apparaître trois petits moments : l'arrêt de Middleton pour « *quelques secondes sous le porche de l'église* » et l'intérieur de l'église dans laquelle « *patientent 150 invités* », et la « *marche de Pippa vers l'autel* ». Le deuxième moment, celle de la célébration des noces est quant à lui séquentialisé en deux moments à savoir : l'agitation des enfants « *Georges distrait les demoiselles d'honneur* », « *charlotte impressionnée commencera à pleurer* », et « la cérémonie de quarante cinq minutes par le révérend ». Le troisième moment, celui du cocktail est séquentialisé également en deux temps, les discours du père et du frère de la mariée « *Michael Middleton est le premier à prononcer le discours* » « *puis James le frère de Pippa* », ensuite Kate qui « à plusieurs reprises » court « derrière Charlotte ». Et enfin le moment de « la grande réception du soir », qualifié « d'ultimes préparatifs », cette dernière séquence de la fête est divisée en plusieurs petits moments, « le nouveau discours du père de Pippa », « *Les premières* » animations musicales par « *un groupe de jazz* », le temps du repas « donc *le premier dessert succède* Le gâteau nuptial », enfin l'ouverture de la piste qui est accompagné d'autres petits moments comme la découverte de la piste de danse, la danse surprise des mariés et la danse des invités... La description temporelle de la cérémonie apporte un découpage très structuré, au gré des petites scènes, des faits, et des gestes des invités de la cérémonie. Il en résulte un découpage très fragmentaire, pour une cérémonie que l'on pourrait supposer d'un jour. Le narrateur a pris le temps de décrire les moindres moments de cet événement.

Cette stratégie de narration profite donc, elle aussi, à l'effet de merveilleux, puisqu'elle prive la continuité narrative de données relationnelles aptes à fonder une lecture référentielle, en imposant au récit un rythme accéléré qui accumule les événements.

³⁰²Un texte peut comporter des figures du monde naturel qui ne sont pas unis par une logique relationnelle, de sorte que le texte ne réussit pas à évoquer l'ordre du réel.

Nous prendrons ici, un dernier exemple de *Paris Match* pour étoffer nos analyses. Il s'agit d'un article sur des révélations de harcèlement sexuel du producteur américain Harvey, inculpé pour viol et agression sexuelle sur les femmes. Sous le titre de « **Harvey la chute de l'ogre** », l'usage de l'ogre est assez frappant, puisqu'il renvoie au monstre des contes. A partir de ce titre, l'article annonce un univers fictionnel puisqu'il court-circuite la représentation logique du personnage. Pour mettre en valeur le cadre fictionnel, il désigne Harvey comme un ogre. En effet, dans cet article, le cadre merveilleux se manifeste par une réparation à l'injustice. Cet article s'inscrit également dans la visée de la satisfaction de la morale naïve. Un ogre « méchant qui tombe par sa méchanceté »³⁰³.

Le narrateur choisit clairement de présenter les faits comme dans un conte ayant pour personnage un ogre. Il met d'abord en valeur l'aspect du producteur. Harvey cumule toutes les caractéristiques de l'abominable ; « **un homme énorme** », « **Les mains ciseaux** » « **visage mal rasé et chemise déboutonnée, à peine repassée** », ensuite la fonction digestive de l'ogre est également mise en valeur ; « Un homme énorme **qui veut vous manger** », « il m'a regardé comme si j'étais un **morceau de viande** » et enfin la description d'un comportement cannibalique «**homme en rage** », « **Les crises de colère et d'autorité** », « **il jette parfois des objets au visage de ses interlocuteurs** », « **méthode agressive** », « **Brutalité pour réduire des artistes à des proies** », « **la violence physique en plus** », « **le talent du producteur n'a d'égale que la force** », « dans le tour du monde **de ses agressions** ». L'arsenal linguistique convoqué dans cet article est particulièrement grotesque et presque invivable. Ainsi l'article dès l'entame, c'est-à-dire dès l'attaque est rempli de pathos : l'histoire s'ouvre sur des éléments perturbateurs, sur ce qui est décrit comme insupportable et inacceptable. « **Aucun n'a voulu réagir, car il terrifiait tout le monde** », « Il y a **les exaspérées** que l'on entend répondre : « **ah non pas lui je n'en peux plus** ». D'autres ont décommandés en apprenant sa présence, « **mais personne n'intervient pour faire cesser son sordide ménage...** ».

Le narrateur montre une catégorie de personnes qui sont victimes des manœuvres de Harvey. Des femmes vivent des situations d'injustice. Il présente des actrices dans une impasse. Le cadre merveilleux est mis en valeur dans la réparation de ces injustices, l'établissement d'un certain ordre social, l'issue heureuse du « sordide ménage » de Harvey.

³⁰³André JOLLES, *Les formes simples*, Op, Cit, p.203,

Dans cet article, l'événement et le cours des choses suivent un ordre tel qu'ils répondent entièrement aux exigences de la morale naïve. La satisfaction découle du fait de la « chute » des puissants ». En général, il est difficile de punir les puissants. Nous remarquons d'ailleurs que le rôle thématique dominant est celui de « puissant ». Nous avons des expressions telles que « **le magnat** », « **la grand manitou** », « **une célébrité** », « **impose le pouvoir** », « **les gens avaient peur de lui** »... Le narrateur choisi de faire voir comment ce puissant a longtemps dominé (« Sordide dont il est à la fois le personnage central et le scénariste mal inspiré depuis **presque trente ans** »), et ensuite tombé par sa méchanceté. En effet, la satisfaction de la morale naïve est celle qui met en valeur l'appel à la justice. Nous aimerions que les puissants paient de leur méchanceté. Le plus souvent, dans la vie réelle en général, les puissants dominent les faibles, on a le schéma de la « loi du plus fort ». Le conte présente des faits pour satisfaire notre morale naïve.

Tout compte fait, la presse people à travers l'usage des contes dans les articles, affiche une volonté de faire voir de nouvelles significations des figures du monde. Elle déconstruit la structure logique des événements, c'est-à-dire des schémas figuratifs du monde naturel et elle valorise de nouveaux schémas. Cette forme schématique est celle de la satisfaction de la morale naïve. La morale naïve voudrait que des choses puissent se dérouler de manière à satisfaire notre exigence. Le narrateur déforme des schémas figuratifs, nous avons des riches qui marient des pauvres sans aucun obstacle, sans aucune implication des amoureux, les choses se font d'elles-mêmes, nous avons des couples génétiquement programmés, les protagonistes qui manient le temps à leur guise, les puissants de ce monde qui paient leurs manœuvres, des protagonistes qui connaissent leur avenir. Cette façon de structurer l'article relève de la figuralité, le conte vient déformer des figures du monde naturel et instaure de nouveaux schémas. En faisant usage du conte, le narrateur privilégie le cadre merveilleux des histoires, les figures sont toutes déformées, le narrateur ne s'efforce plus de représenter l'événement réel, mais opère constamment sur le merveilleux. Cette façon de déformer des figures est également visible dans les articles qui sont mis en récit sous la forme de la légende.

II.1.2. La légende : la transfiguration³⁰⁴ du réel

La légende vient du mot latin « *legenda* » (choses à lire). Elle était au Moyen-âge un récit de la vie d'un saint ou d'un martyr pour l'édification des moines et des fidèles. C'est dans cette perspective que Jolles donne comme ingrédients à la légende l'imitation et le modèle. La configuration du recueil met en valeur une figure imitable par ses vertus ou par le miracle qu'il réalise, c'est-à-dire, que la légende met au centre du récit un personnage qui se diffère qualitativement de la vertu habituelle et qui permet à un entourage plus ou moins proche de faire acte d'imitation. Selon Jolles, « Il est la représentation effective du personnage que nous pouvons tenter d'égaliser, et en même temps la preuve que la vertu se réalise effectivement quand nous limitons. »³⁰⁵, c'est la figure dont la forme nous fait « percevoir, vivre et connaître une réalité qui nous paraît comme désirable à tous égards, et cette figure illustre dans le même temps, la possibilité de cette mise en action, pris au sens de cette forme, il est en bref, un modèle (imitable) »³⁰⁶.

Nous pouvons comprendre par cette conception que la légende est un acte dans lequel l'auteur met en discours des personnes, en général, les saints qui se distinguent par leurs vertus. Des gens qui ne s'inscrivent pas dans les schémas habituels. Jolles part de cette définition pour traiter les légendes actuelles. Selon l'auteur, l'ingrédient qui constitue la légende actuelle est celui du *record*. L'auteur définit le record à partir d'une définition du Dictionnaire : *a performance or occurrence remarkable among, or going beyond, others of the same kind*. Cette définition met en valeur le cadre de la performance des acteurs. Ce sont des modèles. La légende actuelle serait une mise en discours de la « force agissante » et cette force devient mesurable en se confirmant dans le record.

³⁰⁴Le mot « transfiguration » procède en français de la traduction latine du mot grec *metamorphosis* (métamorphose). C'est un mot qui provient de la religion chrétienne et désigne par métonymie l'épisode de la vie de Jésus Christ relaté par le nouveau testament. Il s'agit d'un changement d'apparence corporelle de Jésus pendant quelques instants de sa vie terrestre. Cette définition qui contextualise le mot à l'histoire de Jésus permet de comprendre son usage au CADIR, puisque leurs études sont basées sur les récits bibliques. La transfiguration dont font allusion des sémioticiens du CADIR est liée à celle de la transformation de Jésus. François Martin questionne donc tous les processus qui mettent en valeur la transfiguration de Jésus. Sortant du cadre de la religion chrétienne pour interroger le mot dans son sens littéraire et figural. La transfiguration désigne selon le Dictionnaire le Larousse « un changement d'une figure, d'un aspect en une autre », ou « la transformation d'une personne humaine dont la physionomie, l'expression prennent un éclat, un rayonnement inhabituel »³⁰⁴, ou encore « transformation d'un inanimé qui prend une apparence supérieure, qui est vu sous un jour surnaturel ou nouveau ». Toutes ces définitions de la transfiguration mettent en valeur l'idée de la déformation d'une figure. Déformer dans le sens de faire prendre à une figure un nouvel aspect ou une nouvelle forme. La transfiguration met en exergue l'idée de la nouveauté, de la beauté, de l'invraisemblable.

³⁰⁵ André Jolles, *Les formes simples, Op. Cit.*, p.52.

³⁰⁶*Idem* p.206

Il l'illustre en prenant l'exemple du record sportif, selon l'auteur des *Formes simples*, le record sportif est une performance jusqu' alors inexistante parfois inaccessible que vient confirmer une force agissante. On ne parle de *record* que si la force agissante est devenue un fait dans la personne vainqueur, et le vainqueur est le seul à détenir le record. L'auteur conclut en parlant d'une existence de la forme de la légende dans les pages que des journalistes réservent au sport.

Cette dernière assertion de Jolles selon laquelle, la légende est bien présente dans les journaux renforce notre idée que la presse people utilise la forme de la légende dans certaines de ses informations. Il ne s'agit pas seulement de record sportif mais aussi la réalisation d'autres performances. L'avantage de cette presse est bien qu'il s'agit de la vie des personnalités, des stars ou des vedettes. C'est une presse qui présente les vedettes comme des modèles. Edgar Morin l'a bien souligné en parlant de stars comme modèles. En effet, l'usage de la légende est remarquable dans la mesure où le plus souvent, les journalistes people mettent en scène des individus qui sortent de l'ordinaire, qui sont remarquables c'est-à-dire qui se distinguent des autres par leurs savoir-faire, vouloir-faire et pouvoir-faire. Dans la légende en effet, il est question du programme narratif de la performance.

Toutefois, ce qui nous paraît intéressant dans la définition de Jolles, et qui entre dans le cadre de la problématique de la figuralité c'est le pouvoir ou la particularité qu'il donne au langage dans l'écriture d'une légende. Il finit par définir la légende comme

*« Un phénomène de langage et de littérature. Sous l'action d'une disposition, la langue nomme, produit, crée et signifie une figure, issue de la vie réelle et qui intervient à chaud à chaque instant dans cette vie réelle [...] le langage ne serait pas ce qu'il est, les formes de la langue ne seront pas ce qu'ils sont, si elles n'étaient pas le lieu où s'effectue de façon autonome ce qui se produit également dans l'existence réelle. Notre forme de langue est donc capable : et de représenter l'existence d'un individu d'une manière conforme, et de le constituer ».*³⁰⁷

³⁰⁷ André JOLLES, *Formes simples*, Op.Cit, p. 47.

Cette dernière définition convient fort bien à notre problématique. Autrement dit, c'est le phénomène de langage qui prévaut dans la légende. Et ce phénomène n'est rien d'autre que l'imagination de l'auteur. C'est-à-dire qu'à travers les canons esthétiques du langage, l'auteur de la légende est capable de déformer non seulement l'histoire mais aussi déformer des figures. La légende transfigure des figures du discours, par l'imagination de l'auteur. C'est dans ce sens que la légende est définie comme « un produit inconscient de l'imagination »³⁰⁸ ou le héros « soumis à des données vaguement historiques reflètent l'aspiration d'un groupe ou d'un peuple, sa conduite témoigne en faveur d'une action ou d'une idée qui désirent entraîner d'autres individus dans la même voie »³⁰⁹. En supposant que cette soumission du héros est l'œuvre d'un locuteur ou un auteur, cela peut sous-tendre, les stratégies d'écritures que cet auteur pourrait utiliser dans le cadre de la persuasion, pour conduire l'interlocuteur dans l'univers de croyance des figures humaines, plus particulièrement du peuple. Le journaliste sous l'effet de l'émotion puisqu'il s'agit d'un *record*, d'une performance, grossit parfois les faits par l'imagination pour créer un cadre merveilleux. Ce cadre merveilleux est concerné par l'embellissement des figures qui est une forme de transfiguration.

Pour traiter la question de la légende dans les articles de la presse people, nous allons nous appuyer sur quatre articles dont deux de *Paris Match* et deux autres de *Point de vue* et de *Gala*. Nous allons surtout prendre en compte le phénomène du langage dans la légende. Nous allons montrer comment à travers le langage, le narrateur déforme les figures mises en discours. On va s'attacher au schéma canonique de l'amplification dans les légendes.

Si l'on entreprend l'analyse narrative de l'extrait d'article de *Paris Match* sur la mort de Michael Jackson, nous remarquons que l'organisation de cet article met en valeur un ingrédient de la légende, celui de la transfiguration des acteurs et aussi la déformation des faits véridiques par le journaliste. Figurativement, la légende est définie comme « la représentation traditionnelle des faits ou des personnages réels déformée ou amplifiée ». C'est dans cette perspective que Bruno Renard fait reposer la construction de la légende en deux temps. Selon l'auteur : « un fait réel est constitué en événement, puis cet événement est transformé en légende ». Il distingue donc trois types de transformation de l'événement en

³⁰⁸ Jean Paul BAYARD, *Histoires des légendes*, Coll « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, 1997, p.9

³⁰⁹ *Idem.* p. 27

légende, un événement amplifié, un événement déplacé et un événement reconstruit. La légende ici se manifeste comme un événement amplifié. Cette amplification concerne la transfiguration de Michael Jackson. Ainsi le lecteur est séduit par le titre de l'article qui recèle tout un mystère « **Michael Jackson. Le monstre sacré** », le titre montre que le narrateur entend exploiter le langage au-delà de ses strictes possibilités référentielles, c'est-à-dire qu'il entend transfigurer les figures du monde naturel au profit du langage. Le lecteur a toute chance d'être déconcerté, en premier lieu, par le mélange singulier de deux sèmes opposés ; animalité (monstre)/ divinité (sacré). Ce mélange de sème que comporte le titre, crée un décalage de signification, en ce sens que Michael Jackson est défini comme un être humain comportant les traits d'une bête et d'un dieu, une description qui fait sortir l'acteur du contexte réel, il y a une absence de référence dans le titre. Michael paraît transfiguré. Nous reproduisons quelques passages de cet article :

*« Dites leur que je ne suis pas un **extraterrestre** venu de la planète Mars ! » Michael Jackson en a marre. Les questions terre à terre de ce biographe le soulent. Oui, c'est bien, comme un **extraterrestre** qu'il se perçoit. Aujourd'hui, plus que jamais. Nous sommes en 1995, la star a 37 ans et vient de se remettre péniblement de son premier procès pour **abus sexuel sur mineur**. Abus sexuel ! Lui que tout le monde s'accorde à décrire **comme sexuellement inexistant...**« Bambi » est un être chaste et pur. Un paradoxe quand on connaît l'enfance volée de ce génie du siècle. [...] Katherine Jackson est témoin de Jéhovah ; et avec son fils Michael, elle ne retient pas ses **envolées mythiques**. Le gosse, qui vit dans la terreur du père, plonge à fond dans cette foi naïve et bien-pésante. Des années plus tard, la star fera de l'amour universel son crédo : « **J'essaie d'imiter Jésus** ». A la lumière de sa disparition, on se dit aujourd'hui qu'il est **mort en martyr**. Car son époustouflante carrière fut un Golgotha. Il a créé des jaillissements d'énergie vitale, de sons neufs, de génie chorégraphique, de frénésie rythmique au prix d'une torture quotidienne [...] Quand au clip de quatorze minutes, ce scénario morbide de spectres monstrueux qui a valu les pires cauchemars à plusieurs générations de fans, il est la première vidéo d'un américain noir à être diffusé en boucle sur MTV. **Paradoxe** chez ce Bambi des étoiles : son imaginaire est **peuplé de violence et d'effroi**, ses titres de chansons **sont angoissants** : - « **Thriller** », « **Dangerous** », « **Smooth***

Criminal ». [...] Content, Michael ? Jamais. Pourtant, il y aurait de quoi. Lui, le **fou des performances corporelles**, invente cette année-là une danse qui va influencer des ballets contemporains du monde entier. **Ou sa fine silhouette fabuleusement élastique, ponctuée de basket blanches, recule tout en faisant semblant d'avancer.** [...] Michael au nez mince comme une nageoire nie farouchement ses opérations. Sur le plateau **un ange** passe. [...] Il a maintenant les moyens de réaliser des fantasmes aussi infantiles que mégalos. C'est l'acquisition du domaine de Nerverland, en 1998, qui va faire basculer sa **trajectoirefabuleuse vers l'enfer** [...]. A-t-il réellement abusé de la confiance de ses petits copains ? Les a-t-ils tripotés ? Masturbés ? Ou juste étreints tendrement ? [...] Dans le box des accusés, le chanteur **de plus en plus mystique et angélique** se défend mal.

Nous pouvons de prime à bord remarquer la disposition mentale de la légende celui du modèle et de l'imitation. La narration étant focalisée sur un acteur ; Michaël Jackson. Il est présenté comme un saint par ses vertus. Sous la procédure de la canonisation, Michael Jackson est présenté par son entourage comme un saint « **Bambi est un être chaste et pur** », « **la star fera de l'amour universel son crédo** », « **A la lumière de sa disparition, on se dit aujourd'hui qu'il est mort martyr** », « **Son époustouflante carrière fut un Golgotha** », « **Il aimait les enfants** ». L'article met en valeur les vertus et les performances de Michael Jackson. Pour ses vertus et ses compétences hors du commun, il est mis en récit comme un modèle, une figure destinée à l'imitation « **On ne parlait que de Michaël dans la cours de récré. On adorait son look** ». « **On voulait tous être comme Michael Jackson** », « **Le lundi à l'école après 'Thriller', on voulait tous être enterrés** »... A quelques détails près, cet article résume schématiquement ce que l'on trouve dans les légendes. C'est-à-dire des figures humaines remarquables par leurs performances, leurs miracles ou leurs vertus. Il s'agit dans cet article de la vie de Michael Jackson, de sa naissance à sa mort. Les faits racontés sont présentés comme plus ou moins vrais, par l'introduction des séquences dialoguées, le narrateur fait intervenir dans le récit le témoignage de l'entourage de l'acteur.

Cependant, il choisit de présenter les faits en exploitant les ressources du langage, il a recours aux grandes constructions rhétoriques qui viennent en quelque sorte déformer l'histoire et transfigurer les figures du discours en faisant naître des significations imprévues. De façon plus saisissante, il s'agit des procédés de l'imaginaire. Imaginaire au sens de la

représentation des objets sous la forme des images, c'est-à-dire une représentation toute particulière des figures moins en ce qu'elles feront voir une représentation logique de l'événement, mais en privilégiant une description qui éloigne des figures de la réalité. C'est dans ce flottement entre la réalité et l'imaginaire que se presse une ébauche de la légende.

En effet, le journaliste va choisir l'usage du schéma canonique de l'amplification, des procédés rhétoriques plus particulièrement. Cette amplification met l'accent sur la transfiguration de l'acteur, il est mis en récit comme un « extraterrestre ». Il s'agit ici du schéma narratif canonique de la sanction, il est question d'une évaluation de l'acteur en « extraterrestre » « **Oui, c'est bien comme un extraterrestre qu'il se perçoit aujourd'hui, plus que jamais** ». Cette sanction concerne l'évaluation des performances, des actions de Michael Jackson et des valeurs qu'il véhiculait, au sein de la société. La transfiguration est visible par des images frappantes « **Michael Jackson n'était ni noir, ni blanc, c'était Michael** ». « Je comprenais un peu **moins son aspect physique : Il blanchit, il modifie son nez, il porte tout le temps des pansements au doigts, c'est bizarre** mais c'est Michael ». La déformation de l'histoire se déploie par des images frappantes, parmi elles, des formes comparatives « **il est mort en martyr** », des métaphores, « **Son époustouflante carrière fut un Golgotha** », des oxymores « **de plus en plus mystique et angélique** », des antonomases « celui qu'on appelait **gros nez** ». En effet, La mort de Michael est même assimilée à celle de Jésus, selon le journaliste, Michael faisait de l'amour son crédo universel, il est mort par amour qu'il avait pour le monde. De plus, Michael est comparé à un fou à cause de son obsession de vouloir réussir à tout prix « le fou **des performances corporelles** », sa carrière est comparée au Golgotha. En gros, il faut dire que l'évaluation de Michael comme extraterrestre fait obstacle à une logique représentative de l'histoire. Un ensemble important de procédés rhétoriques et de jeux de mots soumet le récit à une forme de rationalité que l'on pourrait appeler discursive ou mythique. Le récit est donc dominé par l'aspect de l'imagination qui donne à l'article la forme de la légende. Les procédés rhétoriques ou en gros, la narration fictionnelle prévaut sur le réel, les faits sont déformés et la figure de Michael est transfigurée.

Par ailleurs, un autre article de *Paris Match* est construit sous la forme de la légende, il s'agit de la célébration de l'anniversaire de Diana Lady. Le narrateur choisit également d'amplifier des faits en mettant l'accent sur la transfiguration de Diana. Dans cet article, il est question de la beauté de Diana Lady. Le narrateur revient sur la vie de Diana, de sa vie de

princesse à sa vie de star. Partant de la disposition mentale de la légende qui est l'imitation et le modèle, Diana est présentée comme un modèle à admirer et à imiter. Le journaliste met en évidence cette disposition à l'imitation dès les premières lignes de l'attaque :

« Dès son mariage, on a toutes voulu s'habiller comme elle. On observait ses toilettes dans le moindre détail, ses gestes, sa façon d'être...J'avais peine à croire que quelqu'un de mon entourage était subitement devenue la femme la plus regardée au monde. On la voyait sur toutes les couvertures de magazines, son changement de look a été spectaculaire ! »

Nous voyons la disposition de l'imitation dans ces lignes. Diana apparaît comme désirable à tout égard, elle est présentée comme un modèle. Tout au long de l'article, elle est présentée comme un objet de convoitise par des photographes de renom, elle est l'effigie de certaines marques de la mode et fait la *Une* des grands magazines de mode, elle est au centre du monde de la mode.

Au-delà de la disposition mentale, l'article privilégie une construction figurée du récit. Le narrateur met en valeur le schéma canonique de l'amplification par l'usage des superlatifs. Diana est présentée comme « **plus que belle...** ». Ainsi l'article déploie un dispositif hyperbolique. Le vocabulaire topique de l'excellence et de la supériorité qui caractérise la légende est régulièrement appuyé par des figures de rhétorique qui en redoublent le sens. Il y a une profusion de saillance et de renforcement de mise en scène stylistique. Nous reproduisons quelques passages de cet article.

*« Lorsqu'elle souriait le monde entier s'illuminait [...] Dans sa robe de mariée, meringue surchargée de volant de nœud et de broderies, elle arbore, incrédule, l'univers des contes de fées [...] « Coiffure, maquillage, Diana saura en sublimant son naturel, se découvrir elle-même. Derrière cette **métamorphose**, Patrick Démarchelier, célèbre photographe de mode qui collabore aux magazines les plus prestigieux. Il réalisera certains des plus beaux portraits de lady Diana. Des clichés qui font partie de sa Légende [...] Aucun membre de la famille royale n'avait jamais électrisé la presse comme Diana [...] Diana rafraichit, embellit, décoiffe une royauté empêtrée dans son austérité vieillotte.*

La transfiguration de Diana passe par un embellissement de son corps et de ses actions. L'usage excessif des superlatifs met en valeur cette amplification. « Lady est **plus que belle** », « la femme **la plus regardée** au monde », « **Aucun membre** de la famille royale **n'avait jamais électrisée** la presse comme Diana », « **Personne au monde n'a été autant surveillé** que Diana », « **A elle seule, Diana est un ministère de relations publiques** », « Diana peut en remonter **aux plus sensuelles stars** », « **elle avait quelque chose de magique** », « Elle **était encore plus irrésistible** », « **Lorsqu'elle souriait le monde entier s'illuminait** ».

Toutes ces formulations superlatives amplifient la beauté de Diana et donnent un caractère fictionnel au récit. Diana est convoquée dans un programme narratif très complexe. Elle réunit plusieurs éléments différents, elle est tantôt assimilée à la lumière, tantôt assimilée à une institution, Diana dépasse les caractéristiques du genre humain. Selon Adam et Heidmann, la construction intensive avec l'usage de *plus que.., le plus,..* constitue manifestement un indice de fictionnalisation qui nous projette dans un univers hors-normes. Adam observe un système transversal, capable de réaliser un grand écart entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Diana devient insaisissable, perd tout caractère humain. Tout au long de l'article, la description est faite de telle sorte à faire voir Diana comme un être humain exceptionnel.

La même construction est remarquable dans *Point de vue* et dans *Gala* respectivement sur la mort de Danielle Darrieux (*Point de vue*) et Johnny Hallyday (*Gala*). Les narrateurs privilégient le cadre de l'amplification des légendes. Darrieux et Johnny sont considérés comme des dieux. Pour le premier, c'est-à-dire *Point de vue*, Danielle Darrieux dès le titre se voit attribuée le surnom de divine « **Adieu, Divine Danielle Darrieux** ». Le portrait de Darrieux manifeste très clairement ce processus de divinisation en donnant à la femme tous les traits d'une déesse. « Elle était d'une bonté incroyable », « une carrière à l'exceptionnelle longévité », « archétype de la beauté féminine pour toute génération », « merveilleuse septuagénaire », « l'irrésistible Danielle Darrieux », « c'était une épicurienne », « son incroyable carrière ». A travers le déploiement de l'article, on remarque une amplification des caractéristiques de Danielle. Les mêmes caractéristiques sont attribuées à Johnny Hallyday, « dieu de la musique », « dieu du stade », « Johnny Hallyday n'a jamais déçu ses fans », « il était spectaculaire », « toutes ses prestations étaient exceptionnelles ». Ces deux dernières icônes portent le programme narratif de l'excellence.

Tout compte fait, nous pouvons dire qu'à travers l'usage de la légende dans les articles de presse, les journalistes privilégient le cadre rhétorique pour transfigurer des figures humaines, pour déformer des histoires en les amplifiant. La figuralité est remarquable dans la mesure où le journaliste fait voir des êtres humains sous une forme schématique de l'abstraction comme Lady Diana qui est assimilée à un « ministère de relations publiques », des personnages qui ont des aspects de l' « extraterrestre ». La légende permet de transfigurer en embellissant les faits et les personnages mis en récit prennent parfois l'aspect divin. Cette déformation de l'humain en dieu est beaucoup plus lisible dans le mythe.

II.1.3. L'usage du mythe dans les articles

Le Grand Larousse inscrit la définition du mythe dans une dimension sacrée dans la mesure où on y trouve des « grandes histoires fabuleuses, des dieux, des demi-dieux et héros de l'antiquité »³¹⁰. C'est cette dimension fabuleuse qui constitue le premier ingrédient du mythe. Cet aspect sacré est clairement formulé par Eliade. Pour Eliade un des spécialistes les plus renommés des études mythiques,

« [...] le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. Autrement dit le mythe raconte comment grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment (...). C'est donc toujours le récit d'une création, on rapporte comment quelque chose a été produit, à commencer à l'être. Le mythe ne parle que ce qui est arrivée réellement, et parfois dramatiques, irruption du sacré ou du « sur-naturel » dans le monde. Et c'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le monde et qu'il le fait tel qu'il est aujourd'hui. [...] le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une histoire vraie, parce qu'il se réfère toujours à des réalités ».

³¹⁰ REY-DEBOVE Josette & REY Alain, *Le nouveau petit Robert*, Paris, 1997. P. 347.

Nous le voyons, le mythe est d'emblée présenté comme un récit et même une histoire vraie à ses origines, vraie parce que sacrée, il se rapporte toujours à une "création" et raconte comment quelque chose vient à l'existence. Autrement dit, le mythe est livré à d'innombrables variations qui parlent à l'homme de ses origines, de sa place dans la société ou dans l'univers, de ses pulsions profondes qui le poussent et le troublent.

Cette définition est plus ou moins rassurante pour notre problématique dans la mesure où nous avons vu dans la deuxième partie que l'information-*people* est une forme hybride caractérisée par la présence des mythes. Les récits *people* mettent en discours des exploits des vedettes. Ils racontent comment ses vedettes à travers leurs prouesses inscrivent parfois la France dans l'histoire du monde ou en général comment les êtres aux caractères ou aux exploits surnaturels font parler du monde ou d'eux-mêmes. Cette perspective rejoint la définition de Jean-Pierre Vernant. L'auteur définit le mythe comme :

« Un type de narration dont la spécificité tiendrait à la dimension plus qu'humaine des personnages mis en scènes et au caractère toujours plus ou moins merveilleux d'aventures qui échappent par définition au contraintes de la vraisemblance »³¹¹.

Le mythe est ainsi un récit, une histoire que l'on raconte à propos de personnages qui accomplissent des gestes extraordinaires qui font appel à une force physique ou morale extraordinaire. Ces actes comme les exploits d'Heracles, le courage d'Ulysse les placent au dessus des hommes et font d'eux les sujets d'une initiation. Cet aspect du Mythe est étroitement lié à l'épopée.

Par ailleurs, l'esthétique est constitutive du mythe et cette esthétique apparaît comme une conséquence directe de la métaphore. Cette métaphore repose sur un schéma-image lié à la dynamique d'une force redoutable. Marc Lits a souligné cet aspect métaphorique du mythe que comprend le discours *people*³¹², «Une figure de création personnelle tissant un filet de

³¹¹Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les grecs, étude de psychologie historique*, Coll.« Poche science », La Découverte, 2015, p.65.

³¹²Marc LITS, *Du récit au récit médiatique*, Op. Cit, p. 156

poétique»³¹³ dans la trame du récit et laisse le symbole révéler le charme ou l'aspect esthétique du mythe. ».

Grosso modo, il faut dire que le mythe rejoint les autres formes narratives que nous avons décrites précédemment, qu'il en constitue l'élément essentiel de la presse et est reconnu comme une forme narrative de la presse people. C'est dans cette perspective que Marc Lits parle de cette presse comme une « fabuleuse usine de mythes »³¹⁴. Elle met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la conscience humaine. La presse people est un générateur de mythes, il est capable de rendre l'imaginaire et le fantastique visibles et presque réels, tout comme elle se dégage parfois des contraintes du réel. On y rencontre des êtres surnaturels, des métamorphoses. C'est cet aspect du surpassement du réel qui nous intéresse. Dans la presse people, le narrateur a tendance à déborder le cadre de l'humain. Le mythe apparaît comme une fabrique du sacré ou du divin. Les hommes sont transformés en dieu. Nous verrons dans le chapitre suivant que la dimension métaphorique est liée à la saisie mythique.

Pour ce qui est de nos articles, pour faire voir le mythe comme une fabrique des dieux ou une déformation de l'humain en dieu, nous prenons en compte les articles dans lesquels sont insérés des figures mythiques. C'est-à-dire l'attribution de certains aspects du mythe aux personnages people. Bien que leur origine spatiale et temporelle soit parfois méconnue, certains mythes restent encore aujourd'hui extrêmes populaires si bien qu'ils sont des références récurrentes dans certains discours d'information médiatique, plus particulièrement des discours de la presse people. Qu'ils soient utilisés pour donner de la valeur à une personnalité, un caractère légendaire à une situation ou un aspect fabuleux à un événement, certains magazines people apprécient l'usage des mythes dans leurs articles de presse. Nous verrons dans un premier temps comment ces mythes s'insèrent dans les discours de la presse people, cela nous permettra de relever la dimension fabuleuse de cette forme. Ensuite, nous allons également prendre en compte des articles qui attribuent directement des aspects divins aux humains.

Au point de départ de notre analyse, nous commençons par un article de *Paris Match* intitulé « ZIDANE, un rêve français. Tout lui réussit. Il est le héros des bleus 2018 ». Et sur

³¹³ *Ibidem*

³¹⁴ *Idem* p. 158

la couverture, la photo de sa femme et lui, les mains dans les mains. Cet article est mis en discours sous la forme d'un mythe, l'article parle de Zidane comme le « dieu » du football en plus, c'est grâce à ses exploits que le football français est née. Nous mettons en lumière ce passage

*« Toujours le meilleur... Et le premier de l'histoire du football à décrocher ce titre sur le banc après avoir arraché sur le terrain. En cravates comme en crampons. Zizou a toujours un coup d'avance. Son départ du Réal Madrid, après un troisième sacre européen a pris tout le monde de court. Depuis, les rumeurs vont bon train sur son prochain point de chute [...] L'année ou sous les yeux de 1,3 milliard de téléspectateurs, il a donné la coupe du monde à la France en marquant les deux premiers buts de la victoire contre le Brésil. [...] **joueur immense** devenu meilleur entraîneur d'Europe selon la presse professionnelle, l'icône est intouchable. Zidane n'a jamais rien raté, Statufié de son vivant par l'opinion, c'est lui qui décide [...] douze ans après la retraite du joueur, les Français espèrent bientôt revoir leur héros à la tête des bleus et attendent que cette coupe du monde révèle le joueur qui les fera vibrer autant que lui. »*

L'une des fonctions assignées aux récits mythiques consiste à rapporter comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. Dans cet article, il s'agit bien de la naissance du football français, au sens de leur première victoire en final face au Brésil, c'est grâce aux exploits de Zidane que cela été possible. A travers l'usage des superlatifs « **Toujours meilleur** », « le **premier** dans l'histoire du football français », « **Zizou a toujours un coup d'avance** », le journaliste insiste sur la permanence, la constance ou la répétition de ses victoires et fait ressortir le caractère d'unicité de ses exploits. Il est le seul joueur français à avoir obtenu des titres, des trophées internationaux, « comme joueur, puis comme entraîneur, le glorieux numéro 10 de la génération 1998 a tout gagné. La coupe du monde démarre et la France se met à rêver ». Zidane constitue ici, le prototype du football français, il porte l'univers de l'idéalisation des bleus. A travers l'usage de l'expression « L'icône est intouchable », icône fait apparaitre Zidane comme une figure signifiante à l'intérieur du système des valeurs du football français, et il s'impose comme une figure au service de la nation.

Mais au delà de ses aspects historiques qui décrivent Zidane comme ayant fait naitre le football français, la dimension fabuleuse du mythe émerge sans arrêt, dressant une toile de

fond intriquant histoires merveilleuses et invraisemblables. L'article met en valeur un sous-titre qui annonce le cadre fabuleux « **La magie Zidane** ». Ce sous-titre donne à l'article les accents d'un récit surnaturel. Il sous-entend l'idée de pouvoirs inexplicables à l'accomplissement de ses performances. Le titre laisse sous-tendre que Zidane est doté de pouvoirs magiques. En effet, Les seules compétences énumérées (le soutien de sa femme et leur discrétion) ne peuvent contribuer concrètement à la réalisation d'une performance. Le journaliste ne mentionne pas les différentes modalités actives qui sont au fondement d'une telle performance, dans la trame du récit, nous avons plutôt un actant passif (discret) et c'est plutôt sa femme qui prend des décisions.

Comme tout programme narratif de performance, impliquant des programmes de compétence, nous avons dans cet article deux programmes d'usage, la discrétion du joueur et le soutien de sa femme Véronique. Véronique constitue l'univers des compétences de Zidane. Dans le déploiement de l'article, sa femme est considérée comme le Sujet de ses victoires. Le journaliste fait voir Véronique comme un actant de pouvoir qui aide le sujet à réaliser ses performances. Par exemple son entrée et son départ au Réal Madrid sont le fruit de la décision de sa femme. Sa Victoire à la champions league, c'est Véronique qui l'avait incité à pratiquer du cobra un sport qu'il reconnaît les bienfaits et qui lui aurait permis de « gagner la champions league ». Les décisions et les orientations de sa femme sont mises en avant. Ainsi l'article fait ressortir un actant collectif à la réalisation des performances, sa femme et lui forment cet actant collectif, ils ont les mêmes objectifs et la même modalité, celle de la discrétion. La discrétion du couple est caractérisée par une rupture de continuité par rapport à d'autres couples du football « contrairement à Beckham et sa femme ». La modalité de la discrétion / ne pas se faire voir/ est la clé du succès du footballeur.

Cette structure déconstruit complètement la structure de la performance qui nécessite un actant actif, dévoué dans la réalisation de ses actions. Les compétences énumérées ne peuvent pas être le fondement d'une victoire. Le journaliste exclut complètement les modalités qui sont au fondement d'une action comme celles *du vouloir, du pouvoir* et du *savoir*. Zidane est présenté comme un personnage sacré, un « **dieu vivant** », « **un géant** », qui par sa magie fait des exploits. Tous ces traits donnent à l'information des accents d'un récit imaginaire.

Par ailleurs, dans un autre article de *Paris match* intitulé « Pénélope la discrète : de l'ombre à la lumière ». Il s'agit d'un article fortement structuré qui fait intervenir la plus part

des catégories formelles utilisées dans les Odyssées d'Homère. Et au-delà dans les autres reprises. Il s'agit de l'affaire Fillon, aussi connu sous le nom d'affaire Penelope Fillon.

C'est une affaire politique et judiciaire survenue pendant la campagne pour l'élection présidentielle française de 2017 et portant sur des soupçons d'emplois fictifs concernant Penelope Fillon, épouse de François Fillon. L'affaire débute par un article du Canard enchaîné qui affirme que Penelope Fillon aurait été rémunérée de 500 000 euros brut pour des emplois d'attachée parlementaire auprès de son mari et de son suppléant Marc Jouloud. *Paris Match* en relayant l'information l'insère dans une structure du mythe ; celle de Pénélope et d'Ulysse dans l'Odyssée. Cela est remarquable par la procédure d'homologation. Nous mettons en exergue ces quelques passages de l'article :

« Les bonnes manières en bouclier. Etre personnelle, sanjamais dévoiler ; se rendre aimable, mais pas inoubliable. Tout un art...qui laisse au dessert un goût d'inachevé [...] Penelope vient de la terre et des roses, des vastes prairies parsemées de vieux clochers, du rugby et du thé. La campagne galloise et sa « gentry » lui ont tout appris, à vivre comme une héroïne de roman, entourée d'animaux et de jolis enfants, et à se mettre à l'abri les jours de gros temps. [...] Elle vient de terminer ses études de droit. Deux mois plus tard, au pays de Galles, c'est en queue- de-pie et haut de forme que François l'épouse religieusement, couronne de fleurs sur ses cheveux longs. Elle est anglicane mais se convertit bientôt au catholicisme. [...] A cheval l'après-midi à l'église le dimanche. Georges Brassens l'a chanté dans une triste ballade : » Toi l'épouse modèle /Le grillon du foyer/ Toi qui n'a point d'accrocs/Dans ta robe de mariée/Toi l'intraitable Pénélope... » Elle reçoit ses voisins, participe aux activités de l'école, chante dans la chorale à la messe de minuit et rend visite aux patients des maisons de retraite. [...] Comment expliquer que l'on a travaillé quand on a cultivé si longtemps la discrétion ? L'épouse est souvent seule à la maison, son Ulysse à l'Assemblée. [...] Elle ne s'est jamais exprimée publiquement sur l'affaire. Sa discrétion naturelle, l'empêcherait-elle de se défendre ? A trop être effacé on manque d'arguments pour prouver son activité. « Penelope est prête à parler, mais pour l'instant je ne suis pas pour, explique François Fillon à Paris Match le 16 février. C'est à moi de monter en première ligne. » Et Brassens chantait : « C'est la face cachée/De la lune de miel/Et la rançon de Penelope/Et la rançon de Penelope... »

Nous avons dans cet article une structure qui met en scène le modèle actanciel du mythe de Pénélope. Nous avons comme sujet héros Pénélope. Dès le départ, des scénarios convoqués font référence à ce mythe. Dans un premier temps nous avons une structure qui laisse entrevoir le cadre spatial conjugal des deux personnalités, cadre spatial faisant référence à celui d'Ulysse et de Pénélope de l'Odyssée. Le mythe de Pénélope est manifeste dans cet article par la description faite à Pénélope Fillon, dès le départ, elle est décrite comme une femme exemplaire, épouse parfaite, dévouée, vertueuse et fidèle à son mari. « L'épouse est souvent seule à la maison, son Ulysse à l'assemblée ». Fillon prend ici le statut d'Ulysse, comme rassembleur comme absent du foyer conjugal. L'insertion de la chanson de Brassens permet de voir que celle-ci correspond dans l'économie générale de l'article au mythe d'Ulysse et de Pénélope par la reprise de quelques de ces vers :

« Toi, l'épouse modèle, le grillon du foyer,
Toi qui n'as point d'accros dans ta robe de mariée »

Ces vers démontrent l'intensité avec laquelle Brassens représente la fidélité et l'honnêteté du cœur de Pénélope. La première apparition de Pénélope dans l'article est conforme à celle de Pénélope de l'Odyssée. Cependant, dans l'article, il s'agit de la remise en question de l'exemplarité et de la discrétion de Pénélope Fillon. Cela est illustré par les vers que le journaliste emprunte à Brassens. « Et Brassens chantait : C'est la face cachée/De la lune de miel/Et la rançon de Pénélope/Et la rançon de Pénélope... » En prenant en compte, l'ensemble du dispositif du déploiement de l'article de presse, la figure de Pénélope Fillon se trouve convoquée entre l'espace fictionnel et l'espace du réel et c'est ce qui donne à l'article une dimension fabuleuse, les personnages sont comparés aux personnes mythiques.

Le même phénomène se laisse lire dans un article de VSD intitulé : « Les XII travaux d'Hercule Macron ». Le titre indique d'entrée de jeu, la déformation du nom du président Macron par l'insertion du personnage mythique romain, Hercule. Par l'usage des XII travaux, le cadre de la narration laisse sous-entendre un rapport à l'histoire d'Hercule. Dans cet article, Emmanuel Macron est présenté comme le dieu Hercule de la mythologie romaine. **Le journaliste associe les douze travaux d'Hercule aux différents projets du président. C'est un article qui met en exergue une forme fabuleuse d'Emmanuel Macron, « qui réussit où les autres échouent ».**

Somme toute, l'usage du mythe dans les articles de la presse people, permet d'amplifier le réel. Cette amplification du réel est beaucoup plus remarquable dans l'épopée.

II.1.4. L'épopée : une amplification du réel

L'épopée signifie en grec «*épos*» qui veut dire « parole et parole vivante ». Ce récit transmis en Grèce par les «*Papyri*» était à l'origine psalmodié, chanté, mimé et parfois joué sur scène. Dans l'épopée primitive par exemple, certains peuples avant la culture littéraire célébraient à travers les poèmes leurs dieux et leurs héros. Le Petit Robert la définit comme «une sorte de métissage des genres, un long poème où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire»³¹⁵. Ce flottement d'un genre à un autre et surtout ce besoin constant d'avoir recours aux autres genres ne permet pas de déterminer les traits intrinsèques qui la désigneraient comme telle ou qui permettraient de déterminer sa disposition mentale. L'épopée est souvent considérée comme une légende parfois comme un mythe. L'épopée tout comme la légende est porteuse de valeurs, de modèles de comportements, d'attitudes morales, politiques et religieuses, c'est certainement pour cette raison qu'elle est assimilée à la légende.

Il n'est pas question pour nous de faire une distinction entre ces trois formes³¹⁶, au contraire nous voulons les étudier comme un « tout » car nous estimons que la légende tout comme l'épopée et le mythe ont en commun l'usage de la figuralité, c'est-à-dire qu'elles déforment des figures à travers l'usage de la langue ou de la rhétorique. Et c'est ce qui nous intéresse. Les ingrédients que nous énumérons nous permettront d'identifier notre corpus, de pouvoir distinguer les articles lors de notre analyse. Pour stabiliser la définition de l'épopée, nous prenons en compte la définition de Gennep Van. L'auteur définit l'épopée comme :

« Un récit d'une certaine longueur, divisé en partie à peu près égales mettant en scène des personnages remarquables par leur lignage ou par leur ascendance sur les autres, portant un nom ou un surnom personnel, dont

³¹⁵ROBERT Paul, *Le petit Robert*, Paris, Gallimard, 1912. p. 314. Le petit Robert définit l'épopée comme un long poème (et plus tard récit en prose de style élevé où le merveilleux se mêle à l'histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait.

³¹⁶ Nous voulons nous méfier des dichotomies trop évidentes. Les auteurs qui s'aventurent à faire la distinction entre mythe, légende, épopée, trouve cette entreprise délicate. (Voir Marc Lits dans *Du récit au récit médiatique*). Il y a de grandes proximités entre les trois. p.19.

l'action est localisée dans l'espace et dans le temps et qui glorifie les qualités dites héroïques : courage, générosité, cruauté, ruse, passion amoureuse, grandeur d'âme et patriotisme»³¹⁷.

A partir de cette définition, on peut tirer comme premier ingrédient de l'épopée, la présence de l'héroïsme. Le mot héroïsme signifie étymologiquement « Acte d'un courage exceptionnel accompli par un homme brave ou une femme héroïque. Ce qui est propre au héros et en fait le caractère »³¹⁸. L'héroïsme consiste en attitudes, choix, actes de nature supérieure exceptionnelle. Il s'agit de hauts faits, de coups d'éclats, qui prouvent et qui révèlent de la grandeur. Pour le dictionnaire, il s'agit soit, « d'un demi-dieu », d'une personne rendue célèbre par son courage, qui se distingue par sa grandeur d'âme exceptionnelle, son dévouement total, soit du personnage principal d'une œuvre littéraire, dramatique, cinématographique. C'est dans ce sens que Catherine Fruchon-Toussaint définit le héros comme des personnes qui sont « *valeureux, beaux, extraordinaires, marquées par leur différence, leur force, leur singularité, leur humanité* »³¹⁹. En outre, le destin est également constitutif de l'épopée. Les épopées mettent en récit le destin des hommes. Il tire son origine du verbe latin *stare*, « être debout »³²⁰, dont un autre sens est « être maintenu, arrêté, fixé ». Le destin serait donc, étymologiquement, ce qui est fixé. Il déterminerait l'avenir des hommes, de manière plus ou moins précise et rigide.

En somme, il faut dire que la signification de l'épopée transcende le sens à travers les mots clés qu'elle regroupe. Ce sont entre autres le destin, des actes d'héroïsme, des aspects pittoresques, des défis, par exemple comment savoir mourir en héros. Et comme cela se fait sous la disposition du langage, et sachant que l'art n'est jamais une reproduction exacte de la nature. L'artiste au moyen de quelques techniques qui lui sont propres (comme un cinéaste avec sa caméra) agrandit démesurément les moindres détails de la vie, amplifie la nature, afin de mettre à nu du sens. C'est dans ce sens que Jean Marot définit l'épopée comme un modèle stylistique plutôt que générique, il voit par exemple dans l'épopée homérique et virgilienne le modèle de l'amplification et de la sublimité héroïque. Cette esthétique dans la création suscite bien évidemment une sensation, à partir des faits relatés. L'épopée en général (en particulier

³¹⁷ Arnold Van GENNEP, *La formation des légendes*, Paris, Flammarion, 1910, p.29.

³¹⁸ Alain REY, *Le Robert Pratique. Dictionnaire de Français. 9000 définitions pour s'exprimer sans faute*, Paris, Robert-France, 2013, p. 523.

³¹⁹ Catherine FRUCHON-TOUSSAINT, *100 Héros de la littérature, Collection. « Libro », E.J.L, 2009*

³²⁰ Dictionnaire de Français. *Le Robert Pratique, la référence pour s'exprimer sans faute*, p 702

l'usage de l'épopée dans la presse *people*) obéit à ces normes de l'art. Comme nous allons l'observer, la presse *people* fait miroiter à nos yeux toutes les couleurs d'un récit invraisemblable. Elle met ses articles sous la forme d'une épopée, elle utilise les mêmes procédés de style rhétorique pour sublimer les événements qu'elle met en discours. La saisie impressive est également constitutive dans les épopées. En outre pour rendre compte de la construction du sens dans l'épopée, tout discours, quel qu'il soit, est transformé, en vue de saisir une signification, où selon l'usage idéologique qu'on fait des figures, de plus, l'épopée par son cadre merveilleux est conçue comme une activité visant à transformer le monde, en ce sens il peut être considéré comme une praxis historique. Or, la praxis historique ne peut faire autrement que manipuler et transformer ces contenus idéologiques, tout en considérant leurs transformations comme un sens ultime.

Pour illustrer l'épopée dans les articles de la presse *people*, nous commençons par nous appuyer sur un article du magazine de *VSD* sur le titre « Bernard Tapie, son incroyable courage. » La structure de cet article laisse voir à l'origine la forme de l'épopée. Il s'agit d'une forme de célébration du courage de Tapie. Sa bravoure face à la maladie. « Incroyable courage », incroyable s'entend dans le dictionnaire Le Petit Robert comme un genre qui « diffère du type habituel ou normal, qui est inclassable, hors normes ». Le courage de Tapie dépasse la mesure ordinaire ou habituelle d'un homme, cette évaluation met en valeur un dispositif hyperbolique. Tapie exhibe ici des attributs des héros épiques, homme d'action et de décision, homme d'un courage exceptionnel. Nous reproduisons ce passage de l'article :

*« Deux mois qu'il n'était pas sorti du sien. **La raison ? Son fils Stéphane en fait part publiquement : Bernard Tapie souffre d'un cancer avec extension sur le bas de l'œsophage [...]** **Combien d'hommes d'importance ou non se font remplacer par leurs avocats ? Mais il n'est pas de ceux qui se défilent. Jamais. En plein dans la tourmente, il fait montre d'un incroyable courage. [...]** le côté *too much* qui lui a valu tant d'inimitiés. Une façon d'infléchir la justice belge. **S'il n'y avait pas eu l'entourage d'airain de sa famille, de son épouse, aurait-il tenu ? Force est de constater qu'en tout cas au lieu de déprimer, il s'est de suite remis. Victorieux une fois de plus. [...]** **Preuve s'il en est que le moral influe sur le corps. En mal cette fois, alors pourquoi pas en bien ? Cette façon de redresser la tête, cette véhémence intacte durant toute***

l'audience, n'est –elle pas le direct, le plus efficace des bras de fer à l'encontre de la grande faucheuse ? Tu ne m'auras pas. On ne terrasse pas Nanar [...] Tout à fait d'accord.

La voie de l'épopée c'est aussi celle de la sensibilité. La description est portée par les syntagmes sensibles. Le narrateur par la voie des interrogations cherche à émouvoir le lecteur. Nous avons là une description élogieuse nourrie de compassion, à laquelle, le lecteur ne pourrait être que sensible. Cette description est également portée par des syntagmes épiques tels que « **il a gardé sa mâchoire virile** », « **ses pommettes saillantes** », « **il a assumé à la face du monde** » « **véhémence intacte** », « **victorieux** », « **il fait montre d'un incroyable courage** », « **On ne terrasse pas Nana** ». Tous ces syntagmes épiques donnent un écho héroïque à Tapie. Ce sont des descriptions incantatoires et élogieuses rendues par les syntagmes et lexèmes épiques, des répétitions, des interrogations rhétoriques, des apostrophes laudatives. L'exagération dans le descriptif du personnage pousse à son paroxysme qui finit par rendre le personnage insaisissable. On a une sorte d'idéalisation du courage de Tapie, ce qui fait que l'humain est déformé au profit du typique. De plus, la maladie de Tapie est allégorisée et personnifiée. Il est représenté par des traits animaliers « **ce n'est pas le crabe qui aura sa peau** », « **il aurait à se battre contre un animal** qui se déplace de guingois et sème des métastases.. ». Cette description sort l'histoire du cadre du réel pour l'imaginaire. Tapie, mis en récit donne l'impression d'être un surhomme. Le narrateur donne une réalité actorielle à Tapie qui n'est pas nécessairement l'effet de réalité. Il est question ici de l'amplification du réel. Cet irrespect des règles opère en faveur d'un univers merveilleux. Le narrateur décrit un homme hors du commun.

Le même style épique est visible dans un article de *Point de vue* intitulé : « **Henri de Danemark : Le destin et les funérailles d'un prince hors du commun** ». Cet article est mis en discours sous la forme de l'épopée. Dans cet article, le narrateur met en valeur le style épique en faisant ressortir non seulement le caractère héroïque du prince Henri de Danemark mais surtout le caractère irrévocable du cours des événements, il s'agit d'une mise en récit du destin d'un prince. Par le titre « **Le destin d'un prince hors du commun** », le narrateur met l'accent sur les différentes épreuves qu'à traverser le prince avant sa mort. Des épreuves liées à son ambition d'être roi.

Le schéma général est celui de la glorification, la célébration du courage, du dévouement du prince face à sa quête que le narrateur qualifie de « quête obsessionnelle ». Pour ce schéma de la glorification, le journaliste met d'abord l'accent sur l'épreuve qualifiante. Cette épreuve correspond au combat que Henrik de Danermark a mené toute sa vie pour être roi de consort. Son dévouement au Danermark, malgré les humiliations. Schématiquement, cet article met en valeur le destin que subi le prince Henrik, l'article prend l'accent des épopées grecques qui mettent en scène des tragédies des êtres humains, c'est-à-dire des événements se déroulant contre la volonté des hommes, tel est le cas du prince. Il en fera son combat toute sa vie jusqu'à sa mort. Ici c'est le courage et le dévouement de Henrik qui sont célébrés.

En gros, il faut dire que la forme de l'épopée abonde des articles de la presse *people*. Il est question des personnages qui par leurs talents « hors du commun », réalisent leurs œuvres. Il s'agit du destin de chacun d'eux. Ils sont décrits comme des héros, des dieux. La forme de l'épopée apparaît dans la transfiguration des figures et des événements. Dans un article de *Paris Match* intitulé « Simone Veil. Une héroïne française. », Veil prend la forme d'un personnage atypique, elle est comparée aux saintes, aux « héroïnes mythiques ». Dans l'article, c'est son courage et son combat pour la liberté des femmes qui sont célébrés.

Tout compte fait, nous dirons que l'usage des formes narratives, permet à la presse *people* de déformer le réel, c'est-à-dire les narrateurs journalistes, d'une manière ou d'une autre, font détourner les figures de leur signification, ils détournent des structures logiques au profit des nouvelles structures ou de nouveaux schémas. Le conte par exemple, par sa forme schématique de la satisfaction de la morale naïve déconstruit la structure logique des événements. Il nous présente toujours des histoires avec de « fins heureuses ». La légende à travers le phénomène du langage transfigure des figures humaines en déformant les faits.

L'usage du mythe permet de faire voir des êtres humains en dieu ou en surhomme. Le même principe est visible dans l'épopée. L'excès du figuratif dont parle Martin François est remarquable dans ces différentes formes. Ceci nous conduit à traiter la question de la saisie discursive.

II.2. Saisie discursive et figuralité

La saisie discursive est la première rationalité de la figuralité. Elle correspond à la saisie sémantique ou mythique dans la typologie de Geninasca. A titre de rappel, pour cette saisie, le sens de l'énoncé n'est plus tellement de l'ordre du figuratif, ou du savoir partagé, il résulte d'un réinvestissement par le sujet de l'énonciation, d'un ensemble d'oppositions catégorielles pour les articuler par des nouvelles discursives, c'est-à-dire schématique. Michael Schulz en expose comme suit :

« Correspondant à une forme de pensée particulière, la pensée mythique dont Claude Lévi-Strauss a décrit les principales caractéristiques en partant d'analyse de mythes amérindiens, la rationalité mythique trouve son expression non seulement dans les mythes et les contes populaires mais aussi dans l'ensemble des discours verbaux, picturaux et autres, qui sont généralement attribués au domaine esthétique. Elle subordonne l'intelligence et le sens à la possibilité d'un réseau de relations structurales dont les termes aboutissants correspondent aux traits catégoriels de nature plastique, figurative, non figurative, sémantique ou encore axiologique. »³²¹

Cette citation de l'auteur nous réconforte dans la mesure où il affirme que la saisie mythique se manifeste dans les mythes et dans les contes. Concernant notre corpus, deux phénomènes de la saisie discursive sont remarquables dans les articles de presse. La métamorphose au sens de François Martin, dans le sens de l'excès du figuratif' dans la mise en discours d'une figure. C'est par exemple la métamorphose des hommes en dieu (trop plein de signifiant) et la métamorphose des hommes en bête (diminution du figuratif). Sur ce point de vue plutôt que décrire la figure dans son sens figuratif, la figure se trouve mise en discours sous une opération de substitution ou d'amplification. Le deuxième est celle de l'anamorphose où l'objet à voir n'a plus de figures repérables ou la figure ne fait plus signe. Dans tous les cas, les deux phénomènes sont celle de la figuralité et se jouent différemment dans le discours. C'est le moment du processus d' « innovation discursive ». La production du discours est sous le contrôle de l'imagination. Elle ne résulte plus d'une structure stable, mais correspond au lieu d'élaboration d'une signification originale, les figures s'intègrent dans un

³²¹Didier Tsala, « Le temps du reportage, temps chronologique ou temps phénoménologique ? », in *Temps, Art et sociétés*, p.12. Voir Michael SCHULZ (1995 : 17)

réseau de relation intra-discursives (de paradoxe, de contradiction, de substitutions ou d'amplification). C'est par ce réseau de relations que la production du discours permet d'aboutir à l'élaboration d'une signification « inédite ». Pour mettre en valeur cette saisie dans nos articles, nous mettrons l'accent sur trois types de figures : les figures d'acteur, les figures d'espace, les figures de temps. L'objectif est surtout de voir comment le sujet d'énonciation met ces figures en discours. Nous commençons par l'organisation de l'acteur.

II.2.1.1. L'actorialité

Nous commençons par la construction de la figure que le journaliste *people* prend souvent soin de décrire. Il s'agit de l'acteur. Il ne serait pas inutile de rappeler que l'acteur constitue une condition d'existence de l'information-*people*, sans acteur au centre du dispositif discursif, pas d'information-*people*. Nous imaginons donc l'importance qu'accorde le journaliste à la construction de l'acteur. En effet, deux figures sont extrêmement développées dans les articles de la presse *people*, plus particulièrement dans notre corpus, celle de l'« animalité » et celle de la « divinité ». Le personnage *people*, posé comme antérieurement connu comme un homme, se voit souvent attribué des images intensives de l'in vraisemblable. Le sujet d'énonciation met à sa disposition, un *topos* qu'il hérite de la rhétorique. Il systématise un stade de connaissances du langage et pose des bases cognitives qui lui permettent de transfigurer la célébrité. Les formes narratives que nous avons décrites en confirment.

Nous tenterons ici, une description de la représentation du *people* dans certains articles de presse. Nous verrons les différentes formes schématiques par lesquels le journaliste construit l'acteur. Avant d'entamer les analyses, nous aimerions préciser qu'il ne s'agit pas ici d'une identification des acteurs, mais plutôt d'une procédure permettant de construire les figures de l'acteur en discours. Nous parlerons de l'actorialité et esquissons sa définition.

L'actorialité constitue en acteurs certains lexèmes³²², les supports d'un ou de plusieurs prédicats au niveau des énoncés sémantiques, ils réunissent chacun au moins un rôle actantiel

³²²Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, *Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage, Op. Cit*, pp.8-9

et au moins un rôle thématique. Chaque acteur « possède donc son *modus operandi* et son *modus essendi* »³²³.

Le contenu sémantique propre à chacun se résout essentiellement dans la présence d'un sème d'individuation qui le fait apparaître comme une figure autonome dans l'univers du texte. Son « identité se construit et se perpétue tout au long du discours par récurrences et anaphores qui la reprennent sous forme condensée (les pronoms, par exemple, au niveau grammatical) »³²⁴. L'acteur se développe donc à la façon d'une isotopie qui aurait comme nom sa désignation lexicale ou onomastique. Son support lexématique ou figuratif de départ devient un lieu de manifestation des structures narratives et discursives. L'analyste peut suivre à la trace, sur la composante syntaxique, le déroulement de son parcours actantiel autonome et, sur la composante sémantique, celui de son parcours thématique. L'acteur se construit dans le discours, et c'est donc dans le discours qu'il est caractérisé et évalué, ce qui suppose la présence implicite ou explicite d'un actant observateur.

Comme nous l'avons dit plus haut, dans notre corpus, deux figures désignent l'acteur *people*, et ce sont ces deux figures que nous allons traiter dans notre analyse. La figure de l'animalité et celle de la divinité. La première est un nom commun, véhiculant le sème de la bestialité qui caractérise le *people* comme « bête », un animal, un monstre, ce sème fait du *people* un être brutal, grossier, sauvage, sans culture. La deuxième figure est celle de la divinité, c'est celle que nous avons développée dans les épopées et les légendes, littéralement, elle renvoie dans notre corpus à un personnage divin, un être supérieur qui se distingue par ses pouvoirs et ses qualités. Un être ayant une existence hors du commun.

Soit par exemple l'article de *Paris Match* sur la mort de Michael Jackson intitulé « **Michael Jackson. Le monstre sacré** ». L'article, par le titre, s'ouvre sur une évaluation, c'est-à-dire sur une prise de position énonciative. Il évalue l'acteur Michael Jackson comme un monstre sacré. Le terme « monstre », figure polysémique désigne « un être animal, fantastique et terrible des légendes et mythologie », une autre définition le rattache à « un être vivant ou organisme de conformation anormale », et « sacré », qui se définit comme

³²³Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTÈS, *Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, Op. Cit, p.89.

³²⁴ Louis HERBERT, *Dispositif pour l'analyse des textes et des images, Introduction à la sémiotique appliquée*, Presses universitaires de Limoges 2009, p.154.

« appartenant à un domaine interdit et inviolable et fait l'objet d'une vénération religieuse. », l'alliance de ces deux mots pose au lecteur le problème de référentialisation et de sa stabilité figurative, puisque le monstre renvoie à un univers satanique et sacré à un univers angélique. C'est ainsi qu'apparaîtra le parcours figuratif de Michael Jackson. D'un Côté, il sera perçu comme un monstre et d'un autre coté comme un ange. En effet, le sujet d'énonciation construit l'acteur comme un être étrange ou anormal, il est dénué de sens. C'est cette prise de position qui confère la structure schématique de l'article.

Au plan formel, elle installe un dispositif interprétatif, pour lequel, chaque événement de la vie de l'acteur, son parcours existentiel convoqués, n'ont, pour but que de traduire cet acteur « paradoxal », anormal, qui sort du commun. Il en est ainsi de son parcours figuratif général, le journaliste fera voir Michael comme un « extraterrestre » à travers, ses opérations chirurgicales, sa dépigmentation, ses activités artistiques, son amour pour le monde et pour les enfants, ses engagements. Tous ces moments font voir l'acteur comme une figure insaisissable.

Dans l'ensemble, il faut dire la question est loin d'être celle de la conformité des figures, convoquées avec un réel effectif, ni celle d'une recherche physionomie reconnaissable de Michael que celle de la transformation, de la transfiguration ou de l'orientation de ces figures dans la perspective de la forme schématique envisagée. C'est en cela que consiste l'innovation discursive. L'enjeu est essentiellement stylistique. L'opération rhétorique par laquelle Michael Jackson est mise en discours est celle de l'oxymore et du paradoxe. L'oxymore joue notamment sur la conciliation entre le monstre et l'ange et condense ces deux parcours figuratifs en une image « **le monstre sacré** ». Michael constitue également un être paradoxal, assez « **bizarre** ». « **Il n'est ni blanc ni noir** », « **un mystique et un ange** ». La description qui est faite est loin de refléter le réel. Ces images, rejoignent la saisie discursive ou mythique. Il n'y a que dans le discours que l'on peut constituer de telles images. Le sujet d'énonciation présente un acteur rassemblé par une unification énigmatique des contraires. Le lecteur est donc convié à accompagner le sujet d'énonciation dans cette expérience originale qui fait voir une autre image de l'acteur.

Par ailleurs, dans un autre article de *Paris Match* que nous avons analysé sous forme de conte intitulé « Harvey la chute de l'ogre ». Dans cet article, Harvey est mis en discours en Homme-bête, ou en monstre. Le sujet d'énonciation débute l'article sous la forme d'une

énonciation énonçante. Cet article est fondé sur un point de vue globalisant, il mêle étendue et intensité maximales. Le mode des séquences discursives sollicitées dans cet article est un mode réalisé. Le sujet de la perception a accès à divers aspects de l'acteur et cet informateur ne lui oppose aucune résistance. Il a accès à l'intimité des protagonistes et de l'acteur.

« Une actrice s'endort dans la cabine d'un Yatch qui a jeté l'encre en Méditerranée. Au loin, les lumières de la Mostra de Venise illuminent la cote. Une ombre passe sur le visage de la jeune femme ; elle ouvre les yeux, un homme se tient debout au pied de son lit. Elle le reconnaît. Il a la force d'un titan, elle a la fragilité de ses 20 ans. Il baisse son pantalon et commence à se masturber... »

Il convoque tous les aspects possibles de l'acteur, tout en le déplaçant dans les espaces différents. Il se positionne en tant que rapporteur et sujet-interprétant. C'est de cette manière que se décrit l'ensemble des séquences discursives. Dans cet article Harvey est mis en discours sous une opération métaphorique. Il est assimilé à un ogre, à un monstre. Selon Pierre Ouellet, la métaphore combine au moins deux modalités de la perception, dotées de deux modes de présences différentes, l'une réalisée l'autre potentialisée. Elle appartient à ceux de « l'être comme »³²⁵. Ici nous avons Harvey comme un ogre, comme un monstre. C'est ainsi que le sujet d'énonciation ne cesse de mettre de l'animalité dans l'humanité. Prenons quelques exemples de phrases qui permettent de mettre en lumière le parcours figuratif de Harvey : « **Chasseur de gros contrats et de jolie filles** », « **l'ogre se goinfre et laisse de bon pourboires** », « **Harvey aux mains ciseaux** », « **un homme énorme qui veut vous manger** ». Toutes ces formules métaphoriques font voir Harvey en bête. On a une sorte de désappropriation de l'humain. Cette variété métaphorique s'applique à des images figuratives qui rendent prégnantes des réalités sensibles hors du commun, et peuvent avoir pour effet le saisissement ou la surprise. Le parcours figuratif de Harvey dans le discours ne renvoie pas à un homme, c'est-à-dire doué de raison, un homme de culture mais son parcours figuratif est plutôt lié à celui d'un animal. A partir de là, on peut bien voir que Harvey comme figure d'acteur, une fois mise en discours prend d'autres formes, c'est donc cette forme qui le déforme. Il est mis en discours comme une bête. Ainsi plutôt qu'une saisie figurative qui nous renverrait aux images reconnaissables, nous avons une saisie discursive ou sémantique. Les

³²⁵Pierre OUELLET, « La métaphore perceptive : eidétique et figurativité », *Langages*, n° 13, pp.16-28

aspects moral et physique mis en discours nous éloignent des données habituelles du portrait d'une célébrité. Cette description ne permet pas au lecteur d'avoir une image claire de Harvey.

Par ailleurs, il faut autant noter que l'opération métaphorique est d'une importance capitale dans la presse people, elle est régulièrement utilisée dans les articles pour la déformation des figures en discours. Tout ce que nous avons noté jusque-là concernant la déformation des humains en bête en dieux ou en héros dans les épopées, les légendes, les mythes, se manifeste de façon la plus parlante sous cette opération. Le cas de l'article de Zidane est une illustration de cette opération. Zidane est mis en discours sous une opération métaphorique, son parcours figuratif est mis en valeur par des comparaisons figuratives. Nous remarquons que tout au long de cet article se développe l'isotopie de la divinité, le sujet d'énonciation recourt particulièrement aux qualités exceptionnelles de Zidane pour se construire. Cette représentation n'est pas explicite mais se forme en écartant certains traits humains pour d'autres traits atypiques. « Seul Véronique est dans le secret du **Géant** », « Tout lui **réussit** », « il n'échoue **jamais** », « c'est le **dieu du football** »... la métamorphose de Zidane en dieu n'est pas manifestée directement mais les performances de Zidane pourraient être interprétées comme un être divin.

II.2.1.2. La spatialité

Plutôt que de parler d'espace nous aimerions parler de la « spatialité ». Ce choix est du fait que le terme de l'espace est ambiguë il risque de nous amener à confondre le réel des espaces et le discours qui en parle. Et en parlant de spatialité, nous voulons justement mettre l'accent sur la manière dont le discours organise les figures de l'espace.

Denis Bertrand dans son livre *L'espace et le sens* à propos d'une analyse de *Germinal* de Zola, faisait remarquer que les discours ne servent pas seulement à des fins de représentation figurée de l'espace référentiel autrement dit, les opérations de spatialisation servent à d'autres fins que la seule figurativité spatiale et permettent de préciser le mode de construction du sujet voire de construire l'instance d'énonciation ou le « point-origine »³²⁶ du sujet. Elles ne sont donc pas là seulement pour effet de réalisme ou pour assurer une bonne

³²⁶Denis BERTRAND, *L'espace et le sens : Germinal d'Emile Zola, Op, Cit*, p.145.

représentation. Dans le même ordre d'idée, Louis Panier proposait une organisation discursive de l'espace. Il faisait remarquer que l'espace du discours est caractérisé par « la distinction des lieux et que cette distinction manifeste des écarts sémantiques, axiologiques et des isotopies contextuelles et la disposition de ces lieux manifeste des articulations thématiques plus abstraites »³²⁷. Enfin il reconnaissait tout comme Denis Bertrand que la construction discursive des lieux crée les conditions d'un domaine d'action, d'un champ de présence et d'un champ de relations pour des acteurs. Le discours est aussi un horizon à partir duquel s'instaurent et s'inscrivent dans le texte, des positions énonciatives. Il crée un foyer de perspective pour une instance narrative (narrateur) ou perceptive (observateur).

Nous voudrions illustrer ces propos en observant quelques jeux d'espace dans notre corpus. L'objectif est de voir comment le sujet d'énonciation construit l'espace du discours. Nous débutons notre analyse en nous appuyant sur l'article de *Point de vue* concernant le mariage de Pippa Middleton et de James.

Il s'agit dans cet article de l'espace de la cérémonie. Le sujet d'énonciation a pris soin de diviser cet espace en trois lieux : « **L'église** » (lieu de la célébration du mariage par le révérend), « **la bibliothèque** » (lieu du cocktail) et la « grande réception du soir dans la **« propriété des Middleton »** ».

D'entrée de jeu, on peut remarquer la rigueur avec laquelle le sujet d'énonciation a pris soin de décrire avec les moindres détails les espaces de la cérémonie. L'énonciateur est immergé dans l'événement et cherche à en relater tous les aspects possibles des lieux de la cérémonie. Son point de vue est de l'ordre cumulatif, il augmente l'étendue de l'événement par la description soignée des éléments, de tous les épisodes qui constituent chaque espace de la cérémonie. Ce qui est plus frappant c'est la manière dont il construit cet espace. L'espace de la cérémonie apparaît transfiguré, métamorphosé. Il s'agit d'un espace où les formes se modifient et où les rationalités s'articulent entre elles. L'espace de la cérémonie manifeste une articulation thématique celle de l'ancienneté/nouveauté.

L'espace de l'ancienneté est investi par des isotopies contextuelles « Eglise du **XII^{ème} siècle** », « Les arbres **centenaires** », « jardin **anglais** », « les terres de ce manoir

³²⁷ Louis PANIER, « Figurativité-Discours-Enonciation », in *Sémiotique et Bible, Op.Cit.* p. 12.

d'époque géorgienne édifié vers **1800** », « données par **Henri 1^{er} aux moines de L'Abbaye** », « en **1540, Henri VIII** les attribua à John Winchcombe ». Les qualificatifs de l'église, de la bibliothèque et la description du domaine des Middleton sont décrits comme des lieux de référence, de repères. L'espace par ces références historiques paraît mettre en place un dispositif qui permet sa reconnaissance. On est dans une saisie figurative. Cette description conduit à une illusion référentielle. La représentation produit des *effets de vérité* au discours par la mise en scène des connaissances historiques du sujet d'énonciation, il met en place une physionomie de l'espace reconnaissable par tous. C'est un sujet cognitif, qui se soucie de renseigner, d'apporter des connaissances maximales sur l'espace de la cérémonie. Le plan figuratif apparaît comme une occasion d'interpréter cet espace comme une « zone proximale »³²⁸, il est désigné comme étant l'espace perçu dans l'axe visuel du locuteur-spectateur: « **C'est là sous ces arches toute en transparence...** », « Là », marquant la position du sujet d'énonciation.

Nous pouvons dire qu'au départ l'espace de la cérémonie du mariage est un espace familial, un espace qui existe depuis longtemps, qui date d'une époque bien antérieure, nous pouvons supposer qu'il est connu et que le sujet d'énonciation essaie de renseigner le lecteur pour faire paraître cet espace accessible. C'est un espace historique. Cependant, ce que l'on remarque, c'est la suspension de cette familiarité par les impressions des assistants-spectateurs et des appréciations du sujet d'énonciation. L'espace est présenté comme singulier aux yeux des assistants-spectateurs : « **'je n'avais jamais rien vu de pareil'** » commentera l'un des membres de l'assistance », « un **magnifique** jardin », « les convives **ébahisdécouvrent** la piste de danse ». L'espace est défini comme exceptionnel. « Jamais vu », « magnifique », « ébahis », « découvrir », ces expressions qui marquent les états d'âme des spectateurs inscrivent l'espace dans l'axe visuel de la « nouveauté », du « singulier », un espace qui sort du cadre de l'« ancienneté ». Le parcours narratif centré sur les assistants-spectateurs développe le programme d'une nouvelle perception. L'aspect de l'espace de la cérémonie a été modifié. Cet espace qui à l'origine ancien s'est métamorphosé. Si les assistants disent n'avoir jamais vu un tel espace c'est que l'espace a pris un autre aspect, une autre forme. Ce qui a rendu possible cette métamorphose de l'espace est bien les procédés d'écriture que le sujet du journaliste a mis en place. L'usage d'un dispositif hyperbolique a permis cette déformation du lieu.

³²⁸ Louis PANIER, « Figurativité-Discours-Enonciation », *Op. Cit.*, p. 14.

« La petite église de la nef a été inondée de fleurs [...] ses murs de pierres grises couverts de rosiers grimpants. Tout autour, les arbres centenaires du domaine d'Englefield et ses pelouses parsemées de boutons- d'or composent un paysage de carte postale [...] la bibliothèque D'Englefield House ouvert sur un magnifique jardin anglais où s'ébattent des daims [...] Les convives ébahis, découvrent la scène de piste de danse, ses montagnes de fleurs et ses jeux de lumières. Des cerisiers en fleur ont été déposés le long des parois illuminés. Toutes les tables rondes ou rectangulaires, sont décorées de splendides arrangements de pois de senteur, de roses et de pivoine [...] Tout était d'un gout exquis. Ce couple est une source d'inspiration. Ils ont tout pour eux, et surtout il s'aiment ».

Il est représenté comme un espace merveilleux partagé entre un univers botanique « **rosiers grimpants** », « **verger** », « **cerisiers en fleurs** », « **ses montagnes de fleurs** », « **roses et pivoines** », et un univers lumineux « **boutons d'or** », « **parois illuminés** » « **splendide** », « **les jeux de lumière** », le regard du spectateur est donc pris dans le merveilleux de l'espace représenté et spectaculaire. C'est la forme schématique de la décoration qui est mise en valeur. L'espace a été déformée par la décoration. Ici l'espace prend sens non pas pour son aspect historique, traditionnel ou familier mais pour sa décoration. Cet espace et les objets qui s'y rencontrent, déterminent un nouveau mode de saisie du sens. L'aspect très esthétique de cet espace conduit à une saisie sémantique mais aussi impressive. Il est pris en compte dans les affects, un espace qui touche la sensibilité des spectateurs et du sujet-observateur par sa décoration. L'espace de la cérémonie est composé sous une opération hyperbolique, ainsi, cet espace, plutôt que d'assurer un ancrage référentiel finit justement par déborder le cadre étroit d'une logique réaliste. Nous avons là une sorte de déformation de l'espace. D'un aspect ancien à un espace nouveau.

Cette métamorphose n'est pas un écart ou un suspens du sens, il installe dans le dispositif figuratif un surplus du signifiant de l'espace. Un jeu de complémentarité rendu possible grâce à la tâche et à l'interprétation du sujet d'énonciation et aux impressions des actants-sujets. Ici la signification émerge dans la complémentarité. La décoration se présente comme un surplus du signifiant. Il s'agit en quelque sorte d'une conversion de l'espace « familier » en espace « étranger ». Et comme le dit Greimas « Toute conversion doit être

considérée à la fois comme une équivalence et un surplus de signification »³²⁹. L'espace de la cérémonie de mariage signifie parce qu'il excède son cadre figuratif. Cet excès du figuratif sort l'espace de son cadre réaliste, de son aspect ordinaire.

Par ailleurs, nous avons la même saisie discursive de l'espace dans un article de *Gala*, concernant l'habitation de Sylvie Vartan. Le sujet d'énonciation déforme complètement l'espace. On pourrait parler d'une anamorphose du discours puisque les figures sont mises en discours de façon disparates.

« Pour la première fois, la star nous ouvre les portes de sa maison parisienne. Un lieu calme qui contraste avec sa frénésie d'activités : un rôle comique au théâtre et un nouveau disque inspiré par les trois villes de sa vie. Bienvenue chez elle. [...] On se croirait à la campagne, des arbres, du calme. Une atmosphère chaleureuse et cosy. Une vraie-maison familiale, où ce jour-là d'ailleurs, David Hallyday est venue embrassée sa maman. [...] La campagne à Paris. Un jardin bassin surplombé de nénuphars. Une chienne qui vous fait la fête. [...] L'antre d'une star internationale qui a la simplicité et la gentillesse des plus grands ».

Dans cet article, il s'agit de la résidence de la chanteuse Sylvie Vartan à Paris. L'espace mis en discours est celui du lieu de sa maison d'habitation. D'entrée de jeu, on peut constater assez rapidement que les figures de l'espace organisant et précisant le cadre spatial sont en quelques sortes « peu figurativisées ». Il n'y a pas pratiquement une description du lieu qui pourrait mettre en valeur l'illusion référentielle de ce lieu, c'est-à-dire des figures faisant référence à la ville. « **Sa maison parisienne** », « **'Paris c'est mon pays'** ». Ces termes sont presque vides ou ramenés à une signification qu'il n'est pas aisé de cerner avec précision. Cette absence de l'illusion référentielle peut se justifier par la description de ce lieu parisien en un lieu de campagne. L'espace du discours manifeste des écarts sémantiques, Paris vs campagne, frénésie vs calme. Le journaliste inclut la campagne dans Paris. L'espace est mis en discours sous une opération métonymique. L'espace de la ville est plutôt figurativisé par les isotopies de la campagne : « les arbres », « un jardin bassin », « nénuphars », « un chien qui vous fait la fête ».

³²⁹Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTÈS, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Op, Cit*, p.17
Struilly Ida MBANG | Thèse de doctorat | Université de Limoges | 19 décembre 2018 270
Licence CC BY-NC-ND 3.0

Dans cet article, il est question d'un sujet interprétatif qui met en valeur sa croyance. Le régime de la perception de l'espace est liée au 'croire' « *On se croirait à lacampagne, des arbres, du calme. Une atmosphère chaleureuse et cosy. Une vraie-maison familiale, où ce jour-là d'ailleurs, David Hallyday est venue embrassée sa maman* ». "Une vraie-maison familiale" laisse entendre ou certifie la croyance du sujet journaliste, car généralement, on trouve les maisons familiales dans les zones rurales et elles ont, le plus souvent pour vocation l'accueil des membres de la famille pour des vacances ou pour le repos et les arbres se trouvent généralement dans les campagnes. Le sujet a construit l'espace de telle sorte à mettre en valeur une lecture sémantique. La maison parisienne recours principalement aux isotopies de la campagne pour se construire. Elle n'est donc pas explicite, elle se forme en embrassant le sème de la /nature/. La maison parisienne ou particulièrement Paris est détourné de son sens littéral, de son sème /culture/ et ne correspond pas à un espace chargée d'animations, d'agitations, avec son aspect culturel, des rues, des immeubles, des cours, un lieu qui ferait voir une « frénésie d'activités » culturelles. Qualifier d' « antre », la maison parisienne évoquera davantage une maison close, une caverne, de l'isolement, sens auquel contribuera évidemment pour une large part l'entrée en scène d'une saisie discursive. La maison de Vartan est un espace antithétique, ici le sujet d'énonciation n'a pas construit un espace discursif d'un monde vraisemblable où un objet-signe trouverait sa place « la campagne à Paris », émane des figures en conflit sur la perception de la réalité.

Il faut noter que tout comme les figures d'acteurs, le sujet d'énonciation détourne parfois les figures de l'espace de leur signification. Les figures d'espace mis en discours ne renvoient pas parfois au contenu symbolique ou encyclopédique connu. Pareille économique figurative est remarquable dans la mise en discours des figures de temps.

II.2.1.3. La temporalité

Roland Barthes en parlant du roman fait remarquer que lorsqu'un romancier écrit, il procède par la « construction d'un univers autarcique, fabriquant lui même ses dimensions et ses limites et y disposant son temps, son espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes »³³⁰, à la différence de l'espace qui constitue un élément du contenu, le temps peut se

³³⁰ Louis PANIER, « Figuratvité-Discours-Enonciation », in *Sémiotique et Bible, Op. Cit.* p. 16.

lire à la fois comme un élément du contenu et du contenant. Le temps inclut en gros, l'idée des personnages et des lieux puisqu'on ne peut concevoir la succession d'événements sans se référer aux actions des personnages dans les espaces que l'on peut circonscrire. Nous voulons montrer comment le sujet d'énonciation met les figures de temps en discours.

Dans l'article de *Point de vue* que nous avons analysé sur le mariage de Pippa Middleton et de James. La figure du temps que le sujet d'énonciation s'attache à définir est celui de l'éternité. Autrement dit, il inscrit le temps de la cérémonie dans l'infini. Nous reproduisons l'extrait de texte pour mieux l'analyser.

« La scène est d'une **tendresse infinie** Pippa et Michael Middleton **s'arrêtent quelques secondes** sous le porche de l'église St Mark's d'Englefield. La jeune femme les yeux baissés **écoute son père** qui a préparé pour elle des mots pleins d'émotion de fierté et d'amour. A l'intérieur **patientent** 150 invités [...] les **premières notes** de la marche nuptiale choisie par la cadette des Middleton se font maintenant entendre, Kate qui **entendait** la futur mariée à l'entrée de l'église **prend le temps** de disposer joliment son voile le long de sa traine de dentelle. [...] Alors que tante Pippa **entame sa lente marche vers l'autel**, le futur héritier du trône, plein de sollicitude tend une main secourable à sa cadette. **Pendant la célébration**, le prince Georges, à la fois joyeux et un tantinet effronté, **distrait** les demoiselles d'honneur, Charlotte impressionnée **commencera pour sa part à pleurer et aussitôt**, consolée dans la sacristie, par sa nanny. [...] La cérémonie **de quarante cinq minutes** conduite par le révérend Nick Wynne-Jones **est suivie d'une réception au champagne**. **Puis**, James le frère de Pippa prend la parole et fait remarquer en riant qu'il marie l'une de ses sœurs pour la deuxième fois... et qu'il a donc maintenant l'habitude. [...] **A plusieurs reprises** on voit Kate courir derrière Charlotte qui commence sa vie de future collectionneuse... par une récolte de cailloux ».

A quelques kilomètres de là, **les ultimes préparatifs** de la grande réception du soir **s'achèvent** dans la propriété des Middleton. [...] Dans **un nouveaudiscours**, le père de Pippa, toujours très inspiré rend hommage à la persévérance de son gendre [...] la musique est assurée **en première partie** par un groupe de Jazz. [...] **Au premier dessert succède** une pièce montée de six

étages confectionnée par Fiona Cairns. [...] le champion de tennis au cours de la soirée s'est aussi lancé dans une partie de Ping-pong avec Pippa... »

D'entrée de jeu, l'article laisse apparaître un ordre chronologique des événements, par la description minutieuse des instants de la cérémonie. Le sujet de l'énonciation divise la scène de la cérémonie en quatre moments : l'entrée de la mariée dans l'église, la célébration des noces, le moment du cocktail, et la réception du soir.

A travers cette séquentialisation, on pourrait dire que le sujet d'énonciation déploie une rationalité que l'on dira molaire. Cette approche opère sur la base d'un découpage quantitatif « instantané ». Tous les quatre instants se suivent et chacun est accompagné par d'autres petits moments. D'abord, l'entrée de l'église laisse apparaître trois petits moments : l'arrêt de Middleton pour « **quelques secondes sous le porche de l'église** » et l'intérieur de l'église dans laquelle « **patientent 150 invités** », et la « **marche de Pippa vers l'autel** ». Le deuxième moment, celle de la célébration des noces est quant à lui séquentialisé en deux moments à savoir : l'agitation des enfants « **Georges distrait les demoiselles d'honneur** », « **Charlotte impressionnée commencera à pleurer** », et « la cérémonie de quarante cinq minutes par le révérend ». Le troisième moment, celui du cocktail est séquentialisé également en deux temps, les discours du père et du frère de la mariée « **Michael Middleton est le premier à prononcer le discours** » « **puis James le frère de Pippa** », ensuite Kate qui « **à plusieurs reprises** » court « derrière Charlotte ». Et enfin le moment de « la grande réception du soir », qualifié « d'ultimes préparatifs », cette dernière séquence de la fête est divisée en plusieurs petits moments, « le nouveau discours du père de Pippa », « **Les premières** » animations musicales par « **un groupe de jazz** », le temps du repas « **donc le premier dessert succède Le gâteau nuptial** », enfin l'ouverture de la piste qui est accompagné d'autres petits moments comme la découverte de la piste de danse, la danse surprise des mariés et la danse des invités...

La description temporelle de la cérémonie apporte un découpage très structuré, au gré des petites scènes, des faits, et des gestes des invités de la cérémonie. Il en résulte un découpage très fragmentaire, pour une cérémonie d'un jour, l'énonciateur a pris soin de décrire les moindres moments de cet événement. Pareille économie figurative semble avoir pour but ici de produire des effets d'authenticité. Mais au final ce qui importe de retenir est le caractère éternel de la cérémonie, et c'est ce qui vient déconstruire l'illusion référentielle ou

les effets d'authenticité du récit. En effet, le sujet d'énonciation fait voir un temps qui sort du cadre réel. Le temps de la cérémonie est mis en discours sous l'opération de la personnification. Le temps de la cérémonie est personnifié. D'abord le soleil qui s'invite à la cérémonie, alors que les protagonistes ne s'y attendaient pas « **même le soleil, que, pourtant, personne n'attendait, a finalement décidé d'être de la fête lui aussi. La journée s'annonce parfaite** ». Cette structure laisse apparaître un univers imaginaire, le soleil bénéficie ici des caractéristiques anthropomorphiques, l'usage du verbe « décider » est attribué au figure du temps qui est le « soleil » alors que dans la réalité, « décider » est une activité mentale réservée qu'aux hommes, le narrateur dote une âme aux choses inanimées. Nous avons ici une saisie discursive. Le sujet d'énonciation personnifie le temps de la cérémonie.

Chapitre III. Les formes énonciatives et argumentatives

Le chapitre sur les formes narratives nous a permis de voir comment à travers les histoires fabuleuses, la presse people déforme le réel par l'usage des procédés rhétoriques. En ce qui est des formes énonciatives, nous allons nous accentuer sur le rôle du sujet d'énonciation. Nous voulons traiter le sujet d'énonciation comme sujet d'assomption, de l'évaluation, et de l'esthétique. Nous traiterons deux formes énonciatives à savoir le drame et l'ironie. Nous verrons également comment se manifeste la figuralité dans ces formes. Nous commençons par le drame.

III.1. Les formes énonciatives

III.1.1. Le drame : une forme sensible

Si les formes que nous avons vues (l'épopée, le conte et la légende) exaltent la grandeur des *people* ou font voir leur univers euphorique, le drame est une forme dans laquelle le journaliste met en exergue un univers dysphorique des célébrités. Plutôt que de célébrer leurs exploits, de les glorifier, le journaliste sous la forme du drame met par contre en scène des célébrités en difficultés, des célébrités qui souffrent. Le drame représente un monde pathétique des artistes.

Pour la définition du drame, la première acception, celle dite étymologique vient du latin « *drama* » qui signifie « pièce de théâtre ». Le drame désignerait en ce sens un « genre littéraire comportant l'ensemble des ouvrages composés pour le théâtre »³³¹. C'est dans ce sens qu'on lui donne pour synonyme le théâtre. La deuxième acception est littéraire et désigne le drame comme une « pièce théâtrale dans laquelle les actions sont généralement tragiques ou pathétiques »³³². Ce sont des pièces représentant une action violente ou douloureuse. La troisième acception est au sens figuré et met l'accent sur l'événement. Par cette définition, le drame désigne un événement auquel on attribue une importance ou une gravité excessive.

³³¹ Cyril MERIQUE, « L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVIe siècle », Thèse de doctorat, université de Toulouse, 2011, p. 24

³³² *Ibidem*

Dans le cadre de notre étude, nous prendrons les deux dernières acceptions en compte. Nous considérons le drame comme une forme dans laquelle le journaliste raconte des ‘‘petits drames’’ des artistes en les extrapolant. C’est dans ce sens que Victor Hugo a pu dire : « *C’est une étrange forme d’art que le drame* »³³³, selon Hugo, le drame est une création de l’artiste. Il définit le drame comme :

*« Un point d’optique » où « tout ce qui existe dans le monde, dans l’histoire, dans la vie, dans l’homme, tout doit et peut s’y réfléchir mais sous la baguette magique de l’art »*³³⁴.

En ce qui est des caractéristiques du drame. C’est une forme qui fait ressortir le mélange du grotesque et du sublime. Victor Hugo en fait une spécificité majeure. Hugo va du principe selon lequel l’homme se caractérise par sa nature duelle, il est constitué d’une âme qui l’élève vers le sublime mais aussi d’un corps qui le réduit parfois à des instincts grotesques, le drame se propose de mêler le grotesque et le sublime, de représenter l’homme dans ce qu’il a de plus admirable mais aussi de plus haïssable enfin d’offrir une vision complète de la vie.

*« Le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l’harmonie des contraires. »*³³⁵

Le grotesque est ici considéré par l’auteur comme une autre forme littéraire qui s’oppose à l’épopée. Selon Hugo, le grotesque se réfère aux mêmes exigences que l’épopée, mais dans un esprit de renversement, si l’épopée forme des surhommes, les demi-dieux aux « proportions démesurées », dans une tentative d’élévation, le grotesque donne aux êtres une envergure plus terrestre, les rapprochant de la terre.

³³³ Cyril MERIQUE, « L’évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVI^e siècle », p.24.

³³⁴ *Idem*, p.124. Voir Alexandre HOUSSIAUX, *Le Drame, Œuvres complètes* de Victor Hugo, Seuil, Paris, 1987

³³⁵ *Ibidem*

Cette considération du grotesque qui l'oppose à l'épopée nous invite à renverser les ingrédients de l'épopée pour mettre en valeur ceux du drame. Nous avons vu que l'épopée est caractérisée par les valeurs de l'héroïsme et du motif du destin, destin au sens d'une vie heureuse ou une fin heureuse, le destin dans l'épopée inscrit des peuples dans un univers euphorique. Nous pouvons transposer en disant que le motif du destin est présent dans le drame, mais destin au sens de fatalité, de calamité, de désastre, de tout ce qui arrive de pitoyable dans la vie d'un être humain de manière involontaire ou décidé par la providence ou par un sort. Le grotesque dans le drame rabaisse l'homme à son image corporelle. C'est dans cette perspective que Bakhtine fait du *rabaissement* le trait marquant du réalisme grotesque c'est-à-dire « le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal, et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps, dans leur indissociable unité »³³⁶. L'auteur note que ce transfert est à la fois destructeur et régénérateur : il fait valoir l'ambivalence qui caractérise l'« attitude » à l'égard du temps et du devenir de l'image grotesque. Il précise :

« Les deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose. L'image du grotesque se manifeste comme une capture de l'état du changement de la métamorphose encore inachevée »³³⁷.

Il s'agit ici d'une sorte de déclin de l'être humain et de sa chute. Le drame met en valeur le grotesque, un univers bouleversant, ce sont des situations embarrassantes.

Le premier ingrédient que nous retenons de la forme du drame est donc le grotesque. Dans la presse *people*, il s'ajoute au sublime, c'est-à-dire que le journaliste de la presse *people* vient montrer une image déchirante des célébrités. Il fait voir comment ces personnalités « sacrées » vivent des situations calamiteuses. Dans la presse *people*, deux magazines tirent leurs informations du côté du drame ; *Ici Paris* et *France dimanche*. Ils mettent en place une scénographie du grotesque pour caractériser les célébrités.

³³⁶ Cyril MERIQUE, « L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVI^e siècle », Thèse de doctorat, université de Toulouse, *Op. Cit.*, p 203, Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de l'expression verbale*, Gallimard, 1984, p.218.

³³⁷ *Idem*, p.330.

Un autre ingrédient du drame est celui du mélange des registres littéraires. Le drame met en valeur le registre tragique pour susciter la peur et la pitié auprès des lecteurs. Le lyrisme est également mis en valeur dans la forme du drame, c'est-à-dire que le sujet énonciateur fait connaître ses sentiments, il y a une présence forte du sensible dans le discours. C'est dans ce sens que le drame est considéré comme une forme sensible.

En effet, le sujet d'énonciation est un sujet esthétique qui laisse transparaître son corps propre dans le discours. Cet aspect est en rapport avec la figuralité dans la mesure où le sujet percevant laisse primer ses sentiments dans le discours. En ce sens le champ du discours devient celui des propriétés syntagmatiques qui favorise la saisie impressive, c'est-à-dire que l'analyse mettra en évidence un prédicat sensoriel qui lui-même est associé à l'énonciation de l'actant sujet. Ainsi, l'identification de l'énonciation de l'actant sujet, semble être finalement un des enjeux de la signification dans laquelle sont extraites des sensations internes du corps propre et du contact sensible avec le monde.

Il serait en effet particulièrement important de ne pas retenir comme signification que le sensible en contact avec le monde, à savoir ce contact qui est indissociable de l'intéroceptivité et par conséquent du corps propre. De ce fait, l'énoncé-discours de la signification va mettre directement en scène un actant sensible.

L'article de *France dimanche* sur l'annonce de la maladie de Jacques Chirac en est une illustration. Nous reproduisons l'extrait de cet article.

« Cette fois c'est la fin. La fin, O combien douloureuse, d'une existence de 83 années, qui aurait été certes riche et passionnante, amis qui s'achève dans le drame, la souffrance. Quelque soit son appartenance politique, on peut rester insensible face à cet homme vieilli, diminué, meurtri par la vie, qui n'est plus que l'ombre de lui-même. L'ombre de Jacques Chirac, ce président aussi célèbre pour ses opinions que pour sa passion aussi pour les arts. Un homme perdu appartenant sans doute aussi à un lui aussi perdu... Plus dure est la chute quand on a été aimé par un peuple, et par les sien, au moment de se retrouver dans la situation de faiblesse extrême dans laquelle il est

aujourd'hui, malade, dépendant des autres. Et malade, l'ancien président l'est gravement »

Dans cet extrait, nous examinerons plus précisément le cas d'une réceptivité psycho-sensorielle du sujet d'énonciation. Il s'agit de la compassion face à « cet homme veilli, diminué, meurtri par la vie et qui n'est plus que l'ombre de lui-même ». Cela inscrit d'emblé un état de tension psychologique sur l'isotopie sémantique vie/mort. L'univers sémantique vie/mort est commun à tous les hommes, même aux célébrités qui semblent souvent perçus comme immuables et éternels puisqu'ils sont considérés comme des dieux par rapport aux humains. De ce point de vue, le discours s'organise autour de l'instance énoncé, et semble être captivante sur la compassion de la fin de vie de l'actant-sujet Jacques Chirac. « **La fin O combien douloureuse d'une existence de 83 années, qui aurait certes été riche mais qui s'achève dans le drame, la souffrance** ». Dès l'attaque, le sujet interpelle le lecteur pour compatir avec lui. Cette interpellation qui met en valeur le sentiment d'inquiétude, d'angoisse face « à ce président célèbre » montre que des sensations et des émotions qui habitent l'enveloppe du soi du sujet du discours.

Cette inquiétude du sujet apparaît comme une forme d'évaluation sur la vie des célébrités. « L'homme de Jacques Chirac, **ce président aussi célèbre** [...] plus dure, la chute, quand on a été aimée soutenue par un peuple [...] Jacques Chirac **cette forcé de la nature** ».

C'est précisément le recevable de l'ensemble des perceptions identitaires, du statut de célèbre qu'a été l'actant-sujet qui favorise l'état affectif du sujet d'énonciation. Par ailleurs, l'on pourrait aussi interpréter cet état affectif du sujet d'énonciation comme l'état d'un sujet de dérision qui fait semblant de se conjoindre à l'actant du sujet tout en étant disjoint. La dérision c'est l'état de conjonction d'un objet que l'on reprouve cognitivement à l'intérieur. Cette inquiétude pourrait donc être une forme d'interpellation sur la vanité de l'existence quelque soit notre rang social. Le discours énoncé qui clôt l'article infirme une praxis énonciative « Aujourd'hui ses proches ses amis la famille **espère un miracle** mais **hélas l'espoir ne fait pas toujours vivre** ». Ce passage montre une spécificité de l'état du sensible.

Le drame comme forme sensible est concernée par la saisie impressive. Il permet l'exploration du moi, du sujet d'énonciation, il s'agit de l'exploration de la sensation que le moi ressent et qui le touche et le perturbe. Il ne représente plus l'état des choses de manière

objective mais selon ses ressentis. Ce qui nous amène à lire de la figuralité dans la forme du drame, car le sujet d'énonciation exprime une vision bien plus qu'il n'y paraît. Nous ne parlerons peut-être pas de déformation mais d'une rupture entre le monde sensible et la perception du sujet d'énonciation. Passons à la forme de l'ironie.

III.1.2. L'ironie une forme schématique du dévoilement

Le terme « ironie » est emprunté au latin « ironia » qui signifie interrogation (avec feinte ignorance). » En grec, le mot « ironie » vient de « *ieron* », « celui qui interroge et pose ou se pose des questions ». « Se poser des questions » permet d'adopter différentes positions énonciatives. A partir de cette définition, il nous semble que le rôle de l'ironie et son importance résident dans les postures énonciatives qu'elle autorise.

L'approche classique de la rhétorique considère l'ironie comme antiphrase, cette antiphrase repose sur une simple opération de contrariété ou de contradiction effectuée à l'intérieur d'un paradigme : On énonce l'élément positif en donnant à comprendre et à interpréter l'élément négatif où se conjuguent et même fusionnent le caractère logique des relations entre les termes et le jugement axiologique. Son mécanisme premier consiste à mettre en discours des figures qui sont dépourvues de sens, c'est une forme schématique du dévoilement, autrement dit des figures mises en discours sont en contradiction avec leurs valeurs d'origine. Le sujet énonciateur laisse un sous-entendu de son énoncé. A partir de cette première définition se révèle une forme de figuralité dans les discours puisque le signifié se détache de son signifiant.

Cette première définition nous conduit à analyser un article de *Closer* sur l'homosexualité de Florian Philippot, ancien vice président du Front National. L'article est sous la forme de l'ironie. Cette forme est remarquable dès le titre : « **Florian Philippot, oui à l'amour pour tous !** ». Ce titre s'ouvre sur une prise de position avec des phrases qui décrivent le sentiment de conviction animant le sujet d'énonciation vis-à-vis de l'adhésion de Philippot à l'homosexualité. Florian Philippot est en conjonction avec les idées que son parti politique ne partage pas, c'est une antiphrase. Il y a ironie, dans la prise de position du sujet d'énonciation, le journaliste proclame l'adhésion à "l'Union pour tous" du Front National, tout en sachant que ce parti est contre l'homosexualité. La structure positive « Oui », énonce

une structure ironique dans la mesure où le Front National n'est pas pour l'homosexualité. Ce titre évoque l'écart entre ce qu'énonce le journaliste et ce que l'on sait du Front National. Le titre révèle tout de suite l'ironie qui est déployée dans l'ensemble des séquences discursives.

Plusieurs marqueurs nous montrent que nous sommes en présence de l'ironie. D'abord l'insistance "démessurée" sur le statut figuratif de Florian Philippot au sein du Front National. Le sujet d'énonciation insiste sur le rang qu'occupe le politicien, son engagement au sein du parti : « Florian Philippot pourtant **vice président du Front National** », « **Un homme influent** aujourd'hui présenté comme **le numéro 2 du Front National** », « **Le bras droit de Marine Le Pen**. « Son protégé », « Il est considéré comme **le porteur virage social du « Lepénisme »** » « Il est **l'homme le plus invité** des matinales radios et télés après la patronne du FN ».

L'insistance sur le statut politique de Philippot est formulée d'une telle façon qu'il invite le lecteur à percevoir à l'arrière plan l'ambiguïté de l'homme politique plus précisément du parti politique dans lequel il est vice président. Le sujet d'énonciation, par de nombreuses occurrences de « Le numéro 2 » laisse sous-entendre la place importante qu'occupe philippot au sein de son parti. Aussi, d'autres marqueurs viennent confirmer la présence de l'ironie par l'usage de l'occurrence « reste que » qui introduit une relation d'opposition, renforce l'idée selon laquelle, malgré son statut de vice président il sait « prendre du recul sur sa fulgurante carrière ».

Au-delà de cette forme d'ironie, ce qui nous paraît intéressant et que nous aimerions exploiter est le parcours discursif dans lequel se trouve déployé la figure humaine, celle de « Florian Philippot », ancien vice-président du Front National. Et des formes que prend ce parcours. Philippot signifie, non pas en tant qu'on peut lui associer un signifié qui le rend décodable, c'est-à-dire partisan du Front National qui défend les idées de son parti mais en tant que l'enchaînement d'une figure discursive. Philippot est convoquée dans une opération *paradoxe*. Un militant du Front National homosexuel. L'homme politique est installé dans un dispositif de signes très complexe. Il est dans un parti politique et défend les idées de ce parti, en même temps ses choix sont en contradiction avec des valeurs que véhicule le parti dans lequel il occupe une place importante. Il est signalé dans le déséquilibre, par une *non-correspondance* entre les idées du parti et ses choix personnels qui ne vont pas de paire. Dans ce cas, la figure de Philippot, loin d'être un signe *thématisable* (comme reflétant les idées de

son parti), elle a le statut de *in-signé*, de *non-signé*. Ce changement fait voir un sujet d'assomption dans le discours. Nous pouvons interpréter cette mise en discours de la figure de Philippot comme une forme schématique du dévoilement. Le sujet d'énonciation par la mise en discours des figures dévoile les identités des acteurs.

Il faut dire que l'article est mis en valeur sous la forme de l'ironie. Le journaliste par une structure positive énonce une idée qui va en contradiction avec les valeurs du Front National. Ce décalage confirme l'ironie que recèle cet article. L'insistance excessive du statut politique, et autres ruptures de ton et d'isotopies installent un discours implicite, quoi qu'implicite, les cibles de l'ironie sont repérables, il semble qu'en feignant de proclamer cette adhésion au mariage pour tous, le journaliste critique l'attitude du vice président, plus particulièrement du parti politique. Nous pouvons y voir en effet que le journaliste désapprouve l'attitude du Front national qui se dit être contre l'homosexualité mais le numéro 2 de ce parti est lui-même homosexuel. Ainsi Philippot qui est la figure principale du discours, est mise en discours sous une opération paradoxale, or le paradoxe est la procédure qui relève de la figuralité.

Comme nous l'avons annoncé dans nos analyses, *Voici* est reconnu comme le magazine qui utilise abondamment la forme de l'ironie dans ses articles, cela se confirme sur un article intitulé « la botte secrète d'Arnold Schwarzenegger ». Le journaliste dans cet article raille les goûts vestimentaires de l'acteur. Cavalièrement appelé par son diminutif « Schwarzie » et qualifié de « muscles sur pattes ». L'ironie est déployée à partir du titre. La «botte secrète» est comme une forme de raillerie puisque tout au long de l'article la botte est décrite³³⁸ comme très voyante. L'usage de l'expression « élégantes santiags » laisse plutôt apparaître non plus une botte secrète mais une botte assez visible.

III.2. Les formes argumentatives

III.2.1. Le blâme

Selon l'histoire de la rhétorique, le blâme s'exprimait dans l'Antiquité romaine à travers la satire, forme poétique peu codifiée qui associe la description railleuse à un enseignement moral. Le blâme se trouvait donc sous la forme de la satire dans de nombreux

³³⁸ Jamil Dakhliya, « Formes et fonctions du secret dans la presse people les faux reflets de l'authentique », dans T. WUILLEME, *Autour des secrets*, Paris, Éditions L'Harmattan, pp 155-168.

textes dont l'intention est de condamner ou de s'opposer à une attitude, une opinion ou des valeurs. Plusieurs auteurs associent le blâme à la satire. Notre intention n'est pas ici de faire une quelconque différenciation entre les deux termes mais plutôt de les associer. Nous considérons le blâme à partir de sa définition figurative « jugement de désapprobation, porté sur la conduite ou les paroles de quelqu'un ». Il s'agit ici de la sanction médiatique.

Le blâme revêt des formes diverses selon le degré d'intensité de la critique qu'il formule (injure, caricature, critique...), son vocabulaire est péjoratif et son schéma argumentatif, tout comme l'éloge est celui de l'amplification.

La presse people, tous les spécialistes s'accordent sur le fait qu'elle évalue les actions et les paroles des *people*. Nous l'avons souligné dans la deuxième partie en parlant de sa dimension subjective. La presse people n'hésite pas à désigner des coupables et des victimes, à condamner certaines actions et certaines paroles qu'elle juge négatives.

Nous examinons ici l'article de presse du magazine *Closer* intitulé « Amour secret du président ». Ce titre annonce une charge satirique par l'usage du mot « secret », sémiotiquement parlant, le propre du secret est d'échapper à l'espace de la communication, or le magazine par ce titre annonce ce qui ne devrait pas être communiqué au public. Le blâme est lisible dans le fait qu'il expose un amour qui est censé être secret. Tout au long de l'article, leur vie commune alors que secrète, celle du président et de la comédienne est mise à nu dans un discours qui n'épargne aucun détail par l'énonciateur. La lecture de cet article, est construit sur un point de vue électif.

Pour le déploiement de l'article, le journaliste commence l'attaque par un argument dit d' « autorité »

« Depuis un mois, l'histoire court (à nouveau), Paris se raconte entre les gens « bien informés », fait glousser dans les diners et en ville et fait même marrer sur les plateaux télé. Le 16 décembre c'est Antoine de Caunes qui au grand journal qui interviewe lourdement Julie Gayet, venue promouvoir son dernier film, sur son soutien à François Hollande. La comédienne qui reste souriante et détendue, évoque son engagement pour Anne Hidalgo pendant que Stéphane Guillon rigole à ses côtés et lâche que François Hollande serait rendu sur le

tournage « Le président aime beaucoup le film[...] sa femme beaucoup moins » cinq jours plus tard rebelote dans Salut les Terriens, où Thierry Ardisson interroge à nouveau Guillon à propos de la « rumeur qui court dans Paris sur les relations entre Hollande et Julie Gayet » « Est-ce que Valérie Trerweiller est au courant ? » demande Ardisson. « Elle déteste le film assure à nouveau l'humoriste. C'est ce qu'on sait. » ».

Cette première séquence sous forme d'un énoncé-argument se présente sous un mode diagonal. Le journaliste débraye ses propos en faisant parler d'autres sujets dans son énonciation. Cette séquence qui ouvre l'attaque est une stratégie du journaliste pour donner du poids à sa thèse. Dans la deuxième séquence, il étaye clairement sa thèse :

« Closer a enquêté et est à mesure de vous le révéler aujourd'hui : il y a entre François Hollande et Julie Gayet, bien plus que des visites de courtoisie et de soutiens de campagne. Il y a une vraie passion qui a chamboulé leurs cœurs, bouleversé leurs vies et leur fait prendre des risques insensés. »

Cette thèse mise sous le mode brayage laisse voir une forme argumentative du blâme, le journaliste fait état de la désapprobation de la conduite de François Hollande en tant que président de la république, il vit une relation « secrète » avec une comédienne et prennent des « **risques insensés** » pour se voir. Le recours à l'usage de l'expression « risques insensés » attire l'attention sur la conduite irraisonnable du couple et plus précisément de l'ex président. Le blâme est donc centré sur la procédure qu'utilisent les deux amoureux. Le journaliste poursuit donc son argumentation en décrivant la procédure de rencontre de François Hollande et de Julie Gayet. Le deuxième argument dit de valeur est introduite par une interrogation rhétorique. Nous mettons en exergue ce passage.

« La façon dont ils se rejoignent ? Toujours la même. Julie arrive de son domicile parisien, ou elle vit avec ses deux enfants, au volant de sa Citroën blanche qu'elle conduit pied au plancher. Une petite demi-heure plus tard, le garde corps attitré du président, celui qui est de tous ses déplacements officiels vient inspecter le hall de l'immeuble. Deux à trois minutes après, le chef de l'Etat est déposé en scooter par un motard de la présidence. Toujours le même

motard car, même si ces rendez-vous secrets durent depuis juin 2013, peu nombreux sont ceux qui sont dans la confiance ».

Cet énoncé-argument se fonde sur le recours à des faits, c'est une séquence qui met en valeur la structure explicative, le reste de la séquence est prise en charge par des témoignages. Tout comme la séquence de l'attaque, celle de la chute, c'est-à-dire l'énoncé-conclusion est mise en valeur par des informations issues d'un autre magazine : « Des sorties qui affolent sa sécurité », soulignait le magazine. Et qui ne pourront plus rester secrètes très longtemps... ». Cet article est mis en valeur sous la forme du blâme. Le journaliste condamne la procédure par laquelle François Hollande s'use pour aller rejoindre Gayet. Cette procédure selon le journaliste met sa vie en danger et « affole » sa sécurité. Le journaliste va jusqu'à évaluer ce procédé en la qualifiant « **une organisation drastique** » et traite leur relation de « **passion d'irraisonné** ». L'usage de ces expressions permet de voir l'intensité du jugement sur la conduite des deux acteurs.

III.2.2. Eloge

La forme de l'éloge remonte à l'Antiquité. Les orateurs grecs, sous la forme du panégyrique célébraient les vertus de leur cité. Les romains ont poursuivi l'exercice en le personnalisant notamment dans la glorification de la vie des saints. Le schéma de la glorification permet de faire un lien avec la forme de l'épopée, tout comme l'épopée, l'éloge met en valeur la structure de la sanction dans les discours. Ainsi, elle repose sur un système des valeurs morales intellectuelles ou spirituelles (honnêteté, courage, fidélité...), sur des valeurs esthétiques (beauté, grâce, élégance...), sur des valeurs pratiques (utilité, facilité d'emploi...). Dans le journalisme, la forme de l'éloge est utilisée dans le genre journalistique du portrait. Le portrait met en valeur les personnalités, selon Mouriquant, c'est le genre journalistique dans lequel le journaliste use des stratégies pour amener le lecteur à idéaliser l'acteur politique ou la star. L'éloge recouvre à cet effet, à tous les procédés du registre laudatif, un vocabulaire mélioratif et des figures d'amplification.

Cet extrait est une d'interview, une rencontre entre le journaliste et la cavalière. Il s'agit ici de la réussite de Pénélope à l'équitation, de son parcours de cavalière. Il faut souligner que la réussite est un thème important dans la presse people. On pourrait dire

qu'elle est le résultat de la métamorphose des *people*. Organisée comme un syntagme, elle présuppose la transformation d'un état E1 à un état E2, c'est-à-dire d'une situation ordinaire à une autre extraordinaire. Ce passage se fait par un usage parfois excessif du langage. *Gala* par exemple, à travers sa ligne éditoriale nous invite à interpréter la presse *people* comme un cadre spatio-temporel dans lequel se meuvent des réussites, toutes les déterminations euphoriques telles que la vie, la jouissance, le bien être, la richesse et le bonheur. La réussite dont il s'agit ici dans cet article de presse est celle de l'équitation, elle est mise en discours d'une manière particulière. En effet, le parcours de réussite de Pénélope est distinct aux parcours de tout cavalier. Nous retrouvons donc dans cet article deux configurations discursives de la figure de cavalier ou de son parcours.

La première organisation du parcours est présentée comme un dispositif figuratif. Le journaliste pour distinguer le parcours de Pénélope à ceux des autres cavaliers inscrit la réussite de l'équitation dans un schéma culturel. La réussite à ce sport est liée par voie d'hérédité « Penelope ne vient pas d'une famille de cavaliers, à l'inverse de beaucoup de ses adversaires ». L'énonciateur passe par une comparaison pour faire comprendre qu'en général, la réussite à l'équitation est une question de succession, les cavaliers de grands noms sortent de bonnes familles ou les parents ont un haras ou qu'ils étaient eux-mêmes cavaliers. « Mais le jumping de haut niveau est un milieu macho et rares sont celles qui ont pu s'y faire respecter. ». Le journaliste pour montrer que ce sport s'inscrit dans un parcours culturel insiste particulièrement sur ce fait en introduisant un autre actant, la fille de Penelope qui veut suivre les pas de sa maman.

Une autre configuration de ce parcours est celle là qui occupe la trame du discours et s'oppose au parcours habituel, elle est dite discursive, non pas parce qu'elle s'oppose à la première mais plutôt apparaît dans la différence. C'est dans le discours que nous saisissons ce parcours de la réussite. Il vient à en déformer le parcours normal d'un cavalier. C'est une configuration qui va au delà des limites sociales ou conventionnelles.

Dans cet article, nous avons un dispositif rhétorique que nous pourrions considérer comme ayant une fonction hyperbolique et l'on peut sans trop de difficultés appliquer la définition de l'hyperbole proposée par Verine (2008 : 117) « construction d'une évaluation de l'objet du discours plus intense que celle ordinairement associée à la représentation d'objets comparables. » En effet, ce dispositif hyperbolique repose sur le marqueur « parcours

atypique », « impressionne le monde », « atypique » s'entend dans le dictionnaire comme un genre qui « diffère du type habituel ou normal, qui est inclassable, hors normes ». Le parcours de réussite de la cavalière dépasse la mesure ordinaire ou habituelle d'un parcours de cavalier. Elle n'est pas ordinaire. La description de ce parcours est faite de telle sorte qu'il apparait comme « hors normes »

Ce dispositif hyperbolique met en lumière la présence d'un sujet évaluateur, pour apprécier le parcours ' ' extraordinaire de la cavalière, il le compare aux autres parcours des cavaliers. Cette perspective ne peut être qu'énonciative. Autrement dit, cette mise en discours particulière de la réussite de Pénélope, révèle d'emblée la présence d'un sujet d'énonciation. Le journaliste marque sa présence par une '*interrogation rhétorique*' « Pourquoi tout lui réussit ? », une interrogation qui contient déjà en elle-même la réponse qu'elle évoque, la réponse est directement suggérée dans l'énoncé par l'énonciateur lui-même « Parce que son parcours est atypique ». Le journaliste pose une question dont il détient lui-même la réponse, c'est une interrogation purement « formelle » dont le rôle est de mimer le contact avec le lecteur, ou de renchérir sur l'effet affectif produit sur lui dans la trame du discours.

Ce détour rhétorique éclaire la présence d'un sujet d'énonciation dans le discours, le journaliste donne l'impression d'une intersubjectivité. , l'interrogation rhétorique alerte ici tout actant désireux de connaître ou de s'informer sur le processus atypique de la réussite de la cavalière. Ici, le journaliste joue le rôle de *l'informateur* et interpelle le lecteur dans le discours par une sorte d'aphorisme, un énoncé-conclusion qui résume l'ensemble du parcours atypique. Cet énoncé joue sur la compétence cognitive de l'énonciataire, le journaliste le laisse réfléchir sur les étapes d'une réussite à l'équitation, lorsqu'on n'est pas issu des familles riches ou se pratiquent l'équitation. « Elle vit et s'entraîne tous les matins dès 7h du matin, un rythme rude et harassant... sans doute la clé du succès ».

Cet article de presse a l'allure d'une construction argumentative et explicative, nous avons d'une part, des énoncés-arguments et d'autre part un énoncé-conclusion. L'attaque est introduite par un débrayage énoncif, le journaliste introduit le témoignage des actants (Guillaume Canet, la mère de Pénélope) sur le succès de Pénélope. « *Sur tout les terrains d'équitation de France, elles ne jurent que par elle. A trente-cinq ans, Pénélope est une star et toutes les cavalières françaises rêvent de lui ressembler. C'est un autre passionné Guillaume Canet qui le reconnaît* ».

Dès le début, les séquences discursives introduites mettent en place une « rationalité figurative » qui donne au discours une allure objective. Les autres séquences discursives par la suite sont une justification de ce succès. L’adverbe interrogatif ‘‘pourquoi ?’’, dénote les raisons à la base de ce succès. L’*énoncé*-argument principale introduit la rupture de la norme d’un parcours de cavalier. La figure de cavalier prend une autre forme en discours. Le parcours de Pénélope se distingue du fonctionnement normal d’un cavalier. D’autres arguments mettent en exergue ce parcours original de Pénélope témoignages de sa mère et ensuite d’elle-même. La chute résume le parcours de la cavalière. Dans cet extrait, la présence du sujet d’énonciation est implicite, il se fait voir juste à travers l’usage de *l’interrogation rhétorique* et de l’*énoncé*- conclusion. « Sans doute la clé du succès » « sans doute » laissant sous-tendre l’état de croyance du journaliste. Il affirme que le succès de Pénélope résulte de son parcours atypique.

Ce dispositif rhétorique invite à une interprétation de l’article de presse. L’article met en place une figure de « modèle », il l’inscrit dans une déconstruction des schémas culturels. Pour être cavalière, la règle n’est pas d’être issue d’une famille de cavaliers ou de riches. La figure du sport à l’équitation se trouve définit dans un contexte différent convoquant un dispositif modal qui est celui de la *persévérance* ou de la *compétence*. « Perfectionniste, acharnée du boulot ». Nous avons un discours de persuasion. Le journaliste invite le lecteur à l’effort. L’*énoncé*-résumé « sans doute la clé du succès » pose la prescription générale d’une réussite.

Conclusion générale

Nous voici à la fin de notre sujet de recherche. Notre sujet de recherche portait sur une analyse sémiotique des articles de presse, issus de neuf magazines people français, à savoir ; *Paris Match, Point de vue, VSD, Gala, Closer, Voici, Public, France Dimanche et Ici Paris.*

La problématique retenue est celle de la manifestation de la figuralité dans les discours journalistiques de la presse écrite de *l'information-people*. Les discours d'information journalistiques de la presse écrite sont fondés exclusivement sur une représentation « véridique » du réel. De fait, ils sont d'abord des discours qui doivent faire « paraître vrai ». Ils postulent à la base une *mimesis* avec le monde extérieur (extra-textuel) lequel entre dans le texte au moyen d'une écriture transparente responsable de *l'illusion référentielle*. Il s'agit de donner à voir un monde identique au monde réel et qui soit dans le même rapport spatio-temporel que ce dernier. Il s'agit d'une sémiotique du *signe-renvoi* dans la perspective de Geninasca, telle que la *mimesis* l'installe entre le monde naturel et la sémiotique du discours. Cela sous-entend une conformité des réseaux installés par le discours avec ceux du monde naturel selon le savoir partagé qui est imposé au lecteur. De cette relation mimétique dépendent également le vraisemblable et les conditions de vérité du texte. Il s'agit donc d'une *mimesis* tenant lieu du réel, dans le sens où le signe renvoie à un référent réel. Cela suppose une conception représentative du langage : le discours imite, représente une réalité et par conséquent la réalité transparait dans le discours.

Cependant, nous avons remarqué que *l'information-people*, en tant que genre de la presse écrite ne convoque pas le monde réel pour faire référence à un ensemble de choses existantes. Loin d'une sémiotique du *signe-renvoi*, Les discours de la presse people correspondent à l'excès du figuratif dont parle François Martin ou à une sémiotique des *ensembles signifiants* dont parle Geninasca. En d'autres termes, ce sont les discours qui «satisfont à des conditions de cohérence et d'intelligibilité indépendantes des réseaux du savoir associatif qui conditionne l'existence du sens dans la perspective d'une sémiotique du *signe-renvoi* »³³⁹. Ici la signification n'est plus le décalque linguistique d'un état de chose réel, ou une représentation exacte des perceptions. Les figures mises en discours échappent aux contraintes de la rationalité figurative ou à des structures logiques de narration. Leur

³³⁹Jacques GENINASCA, *La parole littéraire, Op, Cit*, p.196.

signification se confond avec la hiérarchie des actes énonciatifs qui articulent, un ensemble fini de représentations sémantiques». ³⁴⁰

Dans le cadre de cette recherche, nous nous sommes attachées à interroger la figuralité dans les écrits journalistiques. La méthode utilisée a été celle de la sémiotique figurative, telle qu'elle est envisagée par Louis Panier et François Martin. La sémiotique figurative ouvre à deux possibilités d'analyse des objets : la première qui correspond à la dimension figurative (lorsque le discours est au service de la représentation du monde naturel) et la deuxième à une dimension figurale (lorsque le discours ne reproduit pas les figures du monde telles qu'elles sont). Cette dernière dimension concerne l'acte énonciatif et met en valeur la question de la figuralité, qui serait une façon pour un sujet d'énonciation de déformer les figures qu'il met en discours.

Il a été donc question de voir comment l'*information-people* déforme les figures qu'elle met en discours. En d'autres termes comment les sujets d'énonciation déconstruisent-ils *l'illusion référentielle* ? L'accent a été mis sur les formes schématiques qui déconstruisent la vision réaliste du discours et les opérations rhétoriques qui déforment les figures mises en discours.

Ainsi, nous nous sommes fixées trois objectifs :

Le premier objectif a été de traiter l'*information-people* comme un genre médiatique à part entière avec comme argument, que l'*information-people* est déjà elle-même intrinsèquement porteuse d'indices de figuralité. C'est-à-dire qu'au sein d'une grande famille de presse, elle peut être saisie sous une dimension figurale à cause de son caractère transgressif et hybride. En effet, l'*information-people*, loin de se limiter à une simple retranscription des faits et des événements authentifiés, s'assigne une mission complémentaire, celle de raconter les histoires en amplifiant la description du réel. La figuralité advient du fait qu'il y ait un écart significatif entre le registre sérieux d'un discours informatif et le registre souvent divertissant des phénomènes romanesques. Les éléments fictionnels déforment les figures du monde réel. Le journaliste de la presse *people* a tendance à brouiller ses contenus entre le référent réaliste et un référent purement fictif ou fictionnel. Cette entrée du fictif dans le réel est un indice de figuralité dans la mesure où le journaliste

³⁴⁰ Jacques GENINASCA, *La parole littéraire, Op, Cit, pp.198-199*

lors de la mise en discours oriente des grandeurs figuratives vers d'autres univers que celui du *faire paraître vrai*.

Sachant que la presse *people* a pour modalité l'hybridité et la subjectivité, notre deuxième objectif a été de démontrer que les discours de la presse *people* ont une structure similaire à celle des textes littéraires. L'étude du corpus a permis de mettre en évidence la structure des formes littéraires à savoir des formes narratives (le mythe, le conte, la légende, l'épopée), les formes argumentatives (le blâme et l'éloge) et les formes énonciatives (ironie, et drame). Dans les formes narratives, nous avons constaté que les magazines des première et deuxième catégories (*Point de vue, Gala, VSD, Paris Match*) avaient pour programme narratif, le schéma narratif du merveilleux ou du dénouement heureux des histoires, ils mettent en discours, la forme schématique de la morale naïve pour déconstruire l'illusion référentielle (pour le conte), et la forme schématique de l'amplification (épopée et mythe) et celle de la transfiguration (la légende). Quant aux formes énonciatives, il s'est agi de la forme schématique du dévoilement (ironie), et la forme sensible (drame). Enfin les formes argumentatives mettent en scène la forme schématique de l'amplification (éloge et blâme).

Concernant le dernier objectif nous avons pu démontrer à partir de l'usage de ces formes littéraires comment le sujet d'énonciation déformait les figures et les structures logiques du monde réel. Cette question a été traitée en prenant en compte deux plans sémiotiques à savoir le plan narratif et le plan discursif.

Sur le plan narratif, nous avons démontré à travers la forme schématique de la satisfaction de la morale naïve comment des histoires mises en scène étaient invraisemblables. La morale naïve voudrait que des choses puissent se dérouler de manière à satisfaire notre exigence. C'est ainsi que les informations que l'on apprend sur les événements et sur les protagonistes paraissent invraisemblables, elles ne sont pas liées à la représentation directe et immédiate du monde naturel et de l'identification des états de chose. Les narrateurs, d'une manière ou d'une autre, font détourner les figures de leurs structures logiques au profit des nouvelles structures ou de nouveaux schémas. Par exemple dans les articles structurés sous forme de conte, la forme schématique de la satisfaction de la morale naïve déconstruit la structure logique des événements. Les articles nous présentent des histoires avec de « fins heureuses » ; des hommes avec des parcours extraordinaires, des hommes qui réussissent sans efforts, des riches qui marient des pauvres sans aucun obstacle, sans aucune implication

des amoureux, les choses se faisant d'elles-mêmes. Ces récits présentent des couples génétiquement programmés, les hommes maniant le temps à leur guise et connaissent leur avenir. Cette façon de structurer l'article relève de la figuralité, car, la schématisation des choses telle qu'elles devront se faire est déconstruite et déformée au profit d'autres schémas qui paraissent invraisemblables. Le narrateur ne s'efforce pas de représenter l'événement réel, mais opère constamment sur le merveilleux.

Sur le plan discursif, nous avons mis en évidence les opérations rhétoriques par lesquelles les figures se déforment. Nous avons traité la mise en discours des figures d'acteur, d'espace et de temps. Ces figures sont mises en discours sous des opérations métaphoriques, d'oxymore, d'antithèse et bien d'autres... Ainsi, il y a une mise en discours de l'humain en animal, de l'humain en dieu. La légende, à travers le phénomène du langage, transfigure des figures humaines en déformant les faits. L'usage du mythe permet de déformer des êtres humains en dieu ou en surhomme. Ce même principe est visible dans l'épopée. L'excès du figuratif dont parle Martin François est remarquable dans ces différentes formes. Le même fonctionnement est visible dans la mise en discours des espaces et du temps. Il s'agit d'une construction de l'espace magique. Les espaces en discours prennent d'autres significations. Ces figures ne reflètent plus le monde naturel.

Notre étude a donc permis de confirmer l'hypothèse selon laquelle, l'information-*people* déformait des figures qu'elle met en discours. Elle ne représente pas le monde tel que nous le percevons. Elle déconstruit le réel au profit d'un monde merveilleux. Cette hypothèse est surtout valable pour des magazines de la première et deuxième catégorie plus particulièrement *Paris Match*, *Point de vue*, *Gala*, et *VSD*. La question de la figuralité a également permis de confirmer certaines perceptions que l'on a de cette presse, plus précisément son approche renommée de divertissement et sa fonction évasive. Ces magazines mettent en récit les parcours excellents des actants et racontent des histoires qui font rêver. Ils déconstruisent le quotidien réel et n'ont qu'une destinée commune, faire rêver le lecteur en mettant en discours un univers euphorique qui entraîne le lecteur dans un idéal de vie. Ainsi Tapie est présenté comme un actant exceptionnel qui sort de toutes les situations en plus de son « incroyable courage ». Zidane, son énergie sympathique fait rêver. Il faut dire que le but de ces magazines n'est pas de faire voir une représentation figurative mais de s'appuyer sur un ensemble de structures catégorielles pour articuler de nouvelles relations discursives.

Par ailleurs, nous n'avons pas traité en profondeur, les formes argumentatives et énonciatives. La problématique de la manifestation de la figuralité aurait permis de voir que la presse *people* n'est pas qu'un simple objet de divertissement, elle ne se limite pas à une fonction évasive, en termes plus particuliers, il se pourrait que la mise en scène de l'intimité des vedettes ne soit qu'un prétexte à un métadiscours souvent réflexif et humoristique. A travers l'usage des formes de l'ironie, et du drame, nous aurions pu voir en profondeur les opérations qui participent aux mécanismes ou qui mettent en évidence la forme schématique du dévoilement. Avec la problématique de la figuralité, plutôt que de s'attacher à la représentation du monde réel dans le discours, on questionnera le processus de construction des figures.

En outre l'aspect dramatique des discours *people* aurait permis de mettre l'accent non seulement sur la démythification mais aussi sur la dimension esthétique du discours. Cet aspect ne peut être abordée qu'à partir de la troisième catégorie de magazines plus particulièrement *France dimanche et Ici Paris*. Ce sont des magazines qui, plutôt que de présenter un monde merveilleux, mettent en discours la souffrance des protagonistes. La forme du drame permet de déconstruire la figure du mythe et fait voir une dimension sensible du discours. Tous ces aspects constitueront de nouvelles recherches.

Références bibliographiques

I. Bibliographie sémiotique et linguistique

ADAM Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.

ADAM Jean-Michel, BOHOMME Marc, *Argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Armand Colin, 2005.

AUSTIN John Ludwig, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BERTRAND Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

BERTRAND Denis, *L'espace et le sens : Germinal d'Emile Zola*, Editions Hadès-Benjamins, Paris, 1985.

BILGARI Amir, SALVAN, Geneviève, *Figures en discours*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion, 2014.

BORDRON Jean-François, « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », in *Nouveaux actes sémiotiques*, n°110, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.

BOUTAUD Jean-Jacques, *Sémiotique et communication : Du signe au sens*, L'Harmattan, Paris, 1998.

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

CHARAUDEAU Patrick, *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, coll. « langage », 1998.

CHARAUDEAU Patrick, *Humour et engagement politique*, Lambert Lucas, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, coll.« langage », 2016.

CHALEVELAKI Maria, *Présence de l'objet et identité des marques de luxe. Approche socio-sémiotique*, thèse de doctorat, Université de Lyon, 2007.

COQUET, Jean-Claude, *La quête du sens, le langage en question*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

COQUET Jean-Claude, *Le discours et son sujet*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

COURTES Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Méthodologie et application*, Paris, Hachette, 1976.

COURTES Joseph, « Du signifié au signifiant : Etude d'une bande dessinée de B.Rabier », in *Nouveaux actes sémiotiques* n° 21-22, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1992.

COURTES Joseph, « L'énonciation comme acte sémiotique », in *Nouveaux actes sémiotiques* n°58-59, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998.

DELORME Jean, « La puissance du croire », in *Sémiotique et Bible*, n° 101, mars 2011.

DELORME Jean, « Sémiotique en Lituanie », in *Sémiotique et Bible*, n°62, juin 1991.

DIARRASSOUBA, Abiba, *La perception et la communication de l'objet de valeur. Oralité dans la prose romanesque d'Amadou Kone*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2017.

EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirces*, Liège, Mardaga. 1990.

EVERAET-DESMEDT Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck, 1992.

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges 1999.

FONTANILLE Jacques, *Soma et Séma : figures du corps*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999.

FONTANILLE Jacques, *Le savoir partagé*, Paris-Amsterdam, Hadès Benjamins, 1997.

FONTANILLE Jacques, *Les espaces subjectifs*, Paris, Hachette, 1989.

GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens I : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 2012.

GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens II : Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 2012.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

GREIMAS Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, coll. « Marie-Françoise Tardien », 1987.

GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1986.

GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, *Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

GREIMAS Algirdas Julien et LANDOWSKI Eric, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université », 1979.

GENINASCA Jacques, *La parole littéraire*, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1997.

GIROUD Jean-Claude, « Du figural à l'énonciation », in *Sémiotique et Bible*, n° 153, mars 2014.

GIROUD, Jean-Claude, « Quand le visible devient lisible », in *Sémiotique et Bible*, n° 141, mars 2011.

GIROUD, Jean-Claude, « Figures et organisation de l'espace », in *Sémiotique et bible*, n° 62, juin 1991

GIROUD, Jean-Claude, « Récit, discours et signification, Qu'est ce parler en paraboles », in *Sémiotique et Bible*, n° 118, juin 2005.

GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes. Introduction, théoriespratiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.

HEBERT Louis, *Dispositif pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.

HENAUULT Anne, *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Formes sémiotiques », 1994.

HENAUULT Anne (dir), *Questions de poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

HJELMSEV Louis, *Principes de grammaire générale*, Copenhague, Bianco Lunos, 1928.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistiques générale*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003.

JOST François, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 2007.

JOST François, *Comprendre la télévision*, Paris, Armand. Colin, 2005.

KIAROS TAMI SHIMA SHIRKODAEI Abbas, *La traçabilité énonciative et les pratiquescinématographiques. Le cas du Cinéma*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2013

LANDOWSKI Eric, *Présences de l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1997.

LANDOWSKI Eric, *La société réfléchie : essais de socio- sémiotique*, coll. « La couleur des idées, » Paris, Seuil, 1989.

MAINGUENEAU Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand. Colin, 2012.

MAINGUENEAU Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.

MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

MARONNE Gianfranco, « Le corps de la nouvelle. Trois études sur identités et styles dans les journaux télévisés italiens », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Presses universitaires de Limoges, 2000.

MARTIN François, « Des figures au corps », in *Sémiotique et Bible*, n°100, décembre 2000.

MARTIN François, « Compte rendu », *Sémiotique et Bible*, n° 100, décembre 2000.

MOZEJKO DA COSTA D.T « Enoncé et énonciation », in *Actes Sémiotiques*, VI, n° 52. 1984, pp.8-9

OUELLET Pierre, « Signification et sensation », in *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 20, Limoges Presses universitaires de Limoges, 1992.

OUELLET Pierre, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Editions Balzac, 1992.

PANIER Louis, « Le statut discursif des figures et l'énonciation », in *Sémiotique et Bible*, n°70, 1993

PANIER Louis, « Les sémiotiques d'Algirdas Julien Greimas », *Sémiotique et Bible*, n° 104, décembre 2011.

PANIER Louis, « Figurativité-Discours-Énonciation », *Sémiotique et Bible*, (première partie), in *Sémiotique et Bible*, n° 131, septembre 2008.

PANIER Louis, « Figurativé-Discours-Énonciation,in *Sémiotique et Bible* (deuxième partie), n° 132, décembre 2008.

PANIER Louis, *Récit, discours et signification*, « Des figures dans le récit. Dispositifs paraboliques et énonciatifs dans les séquences narratives », in *Sémiotique et Bible*, n° 118, juin 2005

PANIER Louis « Figures en devenir », in *Sémiotique et Bible*, n° 100, décembre 2000.

PANIER Louis, *La polysémie ou l'empire des sens, Lexique, discours, représentations*, Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 2003

PANIER Louis, *Le temps de la lecture. Exégèse biblique et sémiotique, Recueil d'hommage pour Jean Delorme* Centre d'Analyse des discours religieux, Paris, Editions du Cerf, 1993.

PANIER, Louis, « Figurativité, mise en discours, corps du sujet », in *Sémiotique de la Bible*, n° 93, 1998

PENICAUD Anne, « Repenser la lecture ? Enjeux d'une approche énonciative des textes »,in *Sémiotique et Bible*, n° 131 Septembre 2018.

PENICAUD Anne, « Un cadre théorique : le schéma de la parole », in *Sémiotique et Bible*, n°154, juin, 2014.

PENICAUD, « Le modèle du relief : un appui pour l'analyse figurative », in *Sémiotique et Bible*, n° 154, juin 2014

PENICAUD Anne, « Le modèle du vitrail et l'analyse énonciative », in *Sémiotique et Bible*, n° 154, juin 2014.

PEIRCE Charles Sander, *Ecrits sur le signe*, G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

PERLEMAN Chaim, OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Traité de l'argumentation*, 5^e éd, Bruxelles, éd, de l'université libre de Bruxelles, Coll. « UB lire fondamentaux », 2008.

RASTIER François, *Sémantique interprétative*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Formes sémiotiques », 1987.

RECANATI François *La transparence et l'énonciation*, Paris. Seuil, 1979.

RECANATI François, *Les énoncés performatifs*, Paris. Minuit, 1981.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot et Rivages, 1995.

TSALA EFFA Ferdinand Didier, *De l'événement aux univers de sens. Sémiotique du discours de la presse écrite*, Université de Limoges, 2000.

TSALA EFFA Ferdinand Didier, *Le temps du reportage, Temps chronologique ou temps phénoménologique ?*, in *Temps, Arts et sociétés*, 2002.

VERGER-deOLIVEIRA Christelle, *Passions financières et manipulations médiatiques : Le discours de la presse en temps de crise*, 2016.

II. Bibliographie littérature, philosophie et histoire de l'art

AUBRAL, François, CHATEAU Dominique, *Figure, Figural*, L'Harmattan, 1999.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAYARD Jean-Paul, *Histoires des légendes*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que Sais-je », 1970.

BERGERON Daniel, *La Légende D'Arcani*, Les Editions Premières chances, 2015.

ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le livre de poche, Paris, 1989.

EIGELDINGER Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.

DELEUZE Gilles, GAUTTARI Felix, *Qu'est ce que la philosophie*, Editions de Minuit, 1991.

DELEUZE Gilles, Francois Bacon, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les éditions de minuit, Paris, 1990,

DUMEZIL Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

FRUCHON-TOUSSAINT Catherine, *100 Héros de la littérature, Collection. « Libro »*, E.J.L, 2009

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, Coll., « Points/Essais », 1966.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, Coll., « Points Essais », 1969.

HUSSERL Edmund, *Recherches logiques*, Tome I, Paris, Seuil, 1901.

HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1938.

JOLLES André *Formes simples*, Seuil, 1972.

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Editions Klincksieck, Paris, 1971.

MERIQUE Cyril, *L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVIe siècle*, Thèse de doctorat, université de Toulouse, 2010.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Gallimard, 1928.

SALMON Christian, *Strorytelling. La machine à fabriquer des histoires et à former les esprits*, La Découverte, 2007

SERMAIN Jean-Paul, *Le conte de fée, du clacissisme aux Lumières*, Les Editions Dejoncquères, 2005.

SIERNAERT Edgard, *Les laits de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Honoré Champion, 1984.

SEYDOU Christiane, *Genres, formes, significations. Essai sur la littérature orale africaine* " comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine, Paris, Jaso-Oxford, 1982.

VAN GENNEP Arnold, *La formation des légendes*, Paris, Flammarion, 1910.

III. Bibliographie sciences humaines et sociales

AUBERT Nicole, HAROCHE Claudine, *Les tyrannies de la visibilité. Etre visible pour exister ?* Toulouse, Eres, 2011.

BEHNAMOU dans *L'économie du star-system*, Odile Jacob, coll. « histoire et document », Paris, 2002.

BONNET Claude *Traité de Psychologie cognitive*, Paris, Bordas, 1989.

DYER, Richard *Stars*, Londres, British Film Institute Publications, 1998.

EHRENBERG Alain, *Le culte de la performance*, Hachett, 1991.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Du *star-system* au *people*, l'extension d'une logique économique », *Communication* Vol.27/1, 2009

ESQUENAZI Jean-Pierre *L'écriture de l'actualité, pour une sociologie du discours médiatique*, Coll. « la communication en plus », Presses universitaires de Grenoble, 2013.

HEINICH Nathalie, *Dela visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, 2012.

MORIN Edgard, *Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Grasset, Paris, 1962,

Edgar MORIN, *Les stars*, Seuil, Coll. « Points », Paris, 1957.

SENNETT Richard, *Les tyrannies de l'intimité*, Seuil, 1979.

IV. Bibliographie Presse, médias et journalisme

ALBERT Pierre, *Histoire de la presse*, 11^e édition, Paris, Presse universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 2010.

AUGE Marc et al. *Diana Crash*, Descartes et Cie, 1998.

BALLE Francis, *Médias et sociétés : édition, presse, cinéma, radio, télévision, internet*, 16^e édition, Paris, LGDJ-Lextenso éditions, collection « Domat politique », 2013

BALLE Francis, *Dictionnaire des medias*, Paris, Larousse, 1998.

BEGE Jean-François, *Manuel de la rédaction : Les techniques journalistiques de base*, Paris, CFPJ Edition, 2007.

BIGOT Christophe, *Médias et Vie Privée*, coll. « Problèmes politiques et sociaux, n° 940), La Documentation française, 2007.

BLADIN, *Manuelle d'analyse de la presse magazine*, Armand Colin, 2018.

CHARON Jean-Marie, *La Presse magazine*, la Découverte, 2008.

COLIN Jacques, *Voilà ! 663 jours dans les coulisses de Voici*, Ramsay, 2002.

DAKHLIA, Jamil *Politique People*, Coll. « Thèmes et débats », Bréal, 2015, p37

DAKHLIA, Jamil « La presse people : envers et revers d'un succès story », Claire

DAKHLIA Jamil, « L'image en échos : Formes et contenus du récit people »,

DAKHLLA Jamil, « Comment peut-on faire du people ? Pratiques et identités professionnelles dans la presse écotière française », *Communication*, 27/1, Québec Presses universitaires de Laval, 2009.

DAKHLIA, Jamil *Mythologie de la peopolisation*, Coll. « Myth'o », Cavalier Bleu Eds, 2010.

DAKHILLA Jamil, « Du populaire au populisme ? Idéologie et négociation des valeurs dans la presse people française », *communication* n°12/1, hivers 2009.

DAKHLIA Jamil, « Formes et fonctions du secret dans la presse people », in Tanguy WUILLEME, *Autour des secrets*, L'Harmattan, Paris, 2004.

DAKHILLA Jamil, « people et politique : un mariage contre nature ? Critères et enjeux de la peopolisation », in *Question de communication*, n°12, décembre 2007.

DELPORTE Christian, Michael PALMER, Denis RUELLAN, *Presse à scandale, scandale de presse*, Coll. « Communication », L'Harmattan, 2003

DELPORTE Christian, *La France dans les yeux. Une histoire de la communication politique de 1930 à nos jours*, Flammarion, 2007.

DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, *Histoire de la presse en France XXe-XXIe siècles*, Paris, Armand colin, 2016.

DELPORTE Christian, ALMEDA Fabrice et *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, Paris Flammarion, 2010.

DESTERBECQ Joëlle, *La peopolisation politique. Analyse en Belgique, France et Grande-Bretagne*, Coll. « Culture et communication », De Boeck, Louvain-la-Neuve, 2015.

DUBIED Annik, *Les dits et les scènes du fait divers*, Librairie DROZ S.A, Genève, 2004.

DUBIED Annik, LITS Marc, *Le fait divers*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « que sais-je », 1999.

DUBIED Annik, « L'information-people, entre rhétorique du cas particulier et récits de l'intimité », in *Communication*, Vol. 27/1 2009.

DUBIED Annik, « L'information-people. La célébrité racontée par la presse », communication, 27/1, Quebec, Presses universitaires de Laval, hiver 2009.

DUBIED Annik « Quand le people rencontre le fait divers et touche à la politique... », in *Le Temps des médias*, n°10, 2008.

GREVISSE Benoit, *Ecritures journalistiques : stratégies rédactionnelles, multimédia et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

GREVISSE Benoit et GARAPON Antoine, *Déontologie du journalisme enjeux éthiques et identités professionnelles*, Bruxelles, De Boeck, 2010.

JEANNENEY Jean-Noël, *Une histoire des médias : des origines à nos jours*, 5^e édition revue et augmentée, Paris, Edition points, Coll. « points », n° H252, 2015.

KOREN Roselyne, *Les enjeux éthiques de l'écriture de presse et la mise en mots du terrorisme*, Paris, L'Harmattan, collection « Sémantiques », 1996

LITS Marc, *Du récit au récit médiatique*, De Boeck, Coll. « Infos Com », 2008.

MARION Philippe « De la presse people au populaire médiatique », in *Peuple, populaire et populisme*, Hermès n° 42, 2005.

MARION Philippe, « Petite phénoménologie de la photo people », in *Communication*, Vol.27/1, 2009.

RAIS Cecile, « Presse et événement people, une subjectivité qui s'affiche », in *Communication*, n° 26, 2007.

RINGOOT, Roselyne *Analyser le discours de presse*, Paris, Armand Colin, Coll. « I.COM », 2014.

VERON Eliseo, « Quand lire c'est faire : l'énonciation dans le discours de la presse écrite », *Sémiotique II*, Paris IREP, 1984

VERON Eliseo, « L'analyse du contrat de lecture : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse », *Les Médias. Expériences, recherches actuelles, applications*, Paris, IREP, 1985.

SEGRE Gabriel, « Naissance et apogée des vedettes de la télé réalité. Les lofteurs dans les pages de Gala », *Ethnologie française*, 2011/4(Vol.41), p.691-706.

SPIES Virginie, *Télévision, presse people : Les marchands de bonheur*, INA/De Boeck, 2008.

RIEFFEL Rémy et CHARON Jean- Marie (dir.), « La Presse magazine », *réseaux*, n°105, 2001.

Bibliographie dictionnaires

BALLE Francis, *Dictionnaire des médias*, Larousse, Coll. « Référents », 2015.

BALLE Francis, *Lexique d'information-Communication*, Dalloz, 2006.

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

DEBOVE Josette & REY Alain, *Le nouveau petit Robert*, Paris, Robert, 1995.

DUCROT Oswald & TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

GREIMAS Algirdas Julien & COURTÈS Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I et II, Paris, Hachette, 1979 - 1986.

LE BOHEC Jacques, *Dictionnaire du journalisme et des médias*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Coll. « Didact communication », 2010

REY-DEBOVE Josette & REY Alain, *Le nouveau petit Robert*, Paris, 1997.

REY Alain, *Le Robert Pratique. Dictionnaire de Français. 9000 définitions pour s'exprimer sans faute*, Paris, Robert-France, 2013.

ROBERT Paul, *Le petit Robert*, Paris, Gallimard, 1912.

TODOROV Tzvetan & DUCROT Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972

Bibliographie références électroniques

Estelle BARDELOT, Estelle « Lire la presse people », mémoire de DEA, Université Lumière Lyon, 1999 <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1655-lire-la-presse-people.pdf>

Eva-Marie GOEPFERT, « Médias, politique et vie privée. Analyse du phénomène de peopolisation dans la presse écrite française », thèse, Université de Lyon2, 2010 URL : [thèse.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2010/goepfert_em/info](https://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2010/goepfert_em/info)

Marc Lits, « La construction du personnage dans la presse people », *Communication*, Vol. 27/1, 2009, pp124-138, <http://communication>. Dans cet article, Marc Lits cite Paris Match comme magazine people.

Anne-Marie BARANOWSKI « La transgression dans le conte : Dévoiler, avertir, prévenir ? », https://www.numilog.com/package/extraits_pdf/e26778.pdf

DAKHILLA JAMIL, « Affaire Closer : la fin d'une exception française ? », *La Revue parlementaire*, n°958, 2014, <http://www.larevueparlementaire.fr/pages/RP958/rp958-affaire-closer.html>.

Table des matières

Dédicaces.....	2
Remerciements.....	3
Sommaire	5
Introduction générale.....	6
Partie I: Les considérations théoriques de la figuralité : vers l'identification du corpus d'étude.....	14
Introduction partielle.....	15
Chapitre I. Revue de littératures : Vers une définition du concept de figuralité	19
I.1. Définitions générales de la notion de figure.....	20
I.1.1. Figure de langage	24
I.1.2. Figure de l'art.....	25
I.2. La figuralité en philosophie.....	27
I.2.1. Jean-Francois Lyotard.....	27
I.2.2. Gilles Deleuze	36
I.3. La figuralité en histoire de l'art	40
I.3.1. Georges Didi-Huberman	40
I.3.2. Pour ouvrir	44
Chapitre II. La figuralité en sémiotique.....	47
II.1. Les conceptions de l'école de Paris.....	49
II.1.1. Le parcours évolutif de la figurativité : Vers une acception figurale du discours	50
II.1.1.1. La sémosis	51
II.1.1.2. La gradualité du figuratif.....	55
II.1.1.3. Figurativité et Perception.....	60
II.2. Le point de vue de Jacques Geninasca	64
II.2.1.1. Quelques distances vis-à-vis des idées de Greimas	65
II.2.1.2. La figure : Une appartenance propre au discours	68
II.3. Les conceptions du CADIR.....	72
II.3.1.1. Eléments pour une biographie du CADIR.....	73
II.3.1.2. Différentes acceptions de la notion de figure	77
II.3.1.3. La position de Louis Panier	79
II.3.1.4. L'apport de François Martin.....	88
Chapitre III. Chapitre 3 : Enonciation en sémiotique.....	95
III.1. La mise en discours au sein du parcours génératif	96
III.1.1. Eviction	97

III.1.2. L'énonciation énoncée	98
III.2. Enonciation au CADIR	103
III.2.1. Enonciation énonçante	103
III.2.2. Enonciation énoncée	105
III.2.3. L'énonciation énoncée : une invitation à la figuralité.....	107
III.3. Les conceptions de Jacques Fontanille	110
III.3.1. Enonciation et communication.....	114
III.3.2. Enonciation et subjectivité	117
III.3.3. Enonciation et Actes de langage	120
III.3.4. Prédication assumptive.....	123
III.3.5. Les actants positionnels.....	123
III.4. Les actes de discours.....	127
III.4.1. Les positions énonciatives.....	127
III.4.1.1. Le Brayage	129
III.4.1.2. La prise de position	131
III.4.1.3. Positions énonciatives	132
III.4.2. Les rationalités.	135
III.4.2.1. Une saisie figurative.....	135
III.4.2.2. Une saisie discursive	136
III.4.2.3. Une saisie impulsive	136
<i>Conclusion partielle</i>	136
Partie II: Autour de la question de l'information- <i>people</i>	138
<i>Introduction partielle</i>	139
Chapitre I. L'information- <i>people</i> : Etat des savoirs généraux.....	142
I.1. Origines et évolution historique de la presse <i>people</i>	142
I.1.1. Les caractéristiques générales.....	142
I.1.2. La presse <i>people</i> : une multiplicité d'acceptions et d'appellations.....	145
I.2. Le parcours 'évolutif' de la recherche sur la presse <i>people</i> en France	150
I.2.1. De la culture de masse au <i>star-system</i>	151
I.2.2. Du <i>star-system</i> au <i>people</i>	155
I.2.3. Du <i>people</i> à la <i>peopolisation</i>	158
I.2.4. De la <i>peopolisation</i> à l'information- <i>people</i>	161
Chapitre II. Le cadre générique de l'information- <i>people</i>	164
II.1. La matrice de l'énonciation de l'information- <i>people</i>	165
II.1.1. La focalisation sur une figure humaine	166
II.1.2. La mise en discours de l'intimité.....	168

II.1.3. L'hybridité	171
II.1.4. La résistance à la subjectivité	174
II.2. L'information- <i>people</i> : vers une dimension figurale.....	178
II.2.1. Hybridité comme un indice de figuralité	178
II.2.2. Une interprétation des caractéristiques de l'information- <i>people</i>	179
Chapitre III. Un cadre pour les outils d'analyse	182
III.1. Le cadre narratif	182
III.1.1. Les structures actanciennes	182
III.1.2. Les structures modales	184
III.1.3. Le programme narratif	188
III.1.4. Le schéma narratif	193
III.2. Détour vers l'univers argumentatif	196
III.2.1. La structure de l'argumentation	197
III.2.2. Le genre épideictique	198
III.2.3. La dimension rhétorique du discours	200
<i>Conclusion partielle</i>	199
Partie III: La figuralité dans l'information-people. Analyse du corpus.....	201
<i>Introduction partielle</i>	202
Chapitre I. Présentation des magazines et Méthodologie	206
I.1. Typologie de la presse <i>people</i> française	206
I.1.1. Première catégorie : des <i>picture magazines</i> , <i>Paris match</i> et <i>VSD</i>	208
I.1.1.1. <i>Paris Match</i>	208
I.1.1.2. <i>VSD</i>	210
I.1.2. Deuxième catégorie ; Magazines haut de gamme.....	213
I.1.2.1. <i>Point de vue</i>	213
I.1.2.2. <i>Gala</i>	214
I.1.3. Troisième catégorie : presse populaire : <i>Ici Paris</i> , <i>France dimanche</i> , <i>Voici</i> , <i>Closer</i> , <i>Public</i>	215
I.1.3.1. <i>France Dimanche</i> et <i>Ici Paris</i> ,	216
I.1.3.2. <i>Voici</i>	218
I.1.3.3. <i>Public</i>	218
I.1.3.4. <i>Closer</i>	219
I.2. Méthodologie et constitution du corpus	223
I.2.1. Méthodologie	223
I.2.2. L'identification du corpus	225
Chapitre II. L'information- <i>people</i> : Quel types de discours ? Spécificités sémiotiques	226

II.1. Formes narratives et le schéma narratif du merveilleux	226
II.1.1. Le Conte : la déconstruction de <i>l'illusion référentielle</i>	226
II.1.2. La légende : la transfiguration du réel	241
II.1.3. Usage du mythe dans les articles	249
II.1.4. L'épopée : une amplification du réel	256
II.2. Saisie discursive et figuralité.....	261
II.2.1.1. L'actorialité	262
II.2.1.2. La spatialité.....	266
II.2.1.3. La temporalité.....	271
Chapitre III. Les formes énonciatives et argumentatives	275
III.1. Les formes énonciatives.....	275
III.1.1. Le drame : une forme sensible	275
III.1.2. L'ironie une forme schématique du dévoilement.....	280
III.2. Les formes argumentatives	282
III.2.1. Le blâme	282
III.2.2. Eloge.....	285
Conclusion générale.....	289
Références bibliographiques	295
Index.....	311
Annexes.....	319

Index

A

Acteur....65, 66, 67, 70, 71, 104, 109, 166,
182, 186, 190, 194, 243, 244, 245, 258,
259, 260, 261, 262, 263, 279, 283

Amplification.... 25, 178, 197, 200, 242,
243, 245, 246, 247, 252, 253, 254, 256,
258, 280, 283, 289, 309

Art.....6, 8, 12, 15, 16, 17, 18, 20, 24, 25,
26, 27, 29, 30, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 44,
45, 46, 137, 150, 151, 195, 197, 198,
199, 211, 254, 273, 307

Artiste8, 38, 137, 254, 273, 356

B

Blâme.....14, 175, 193, 195, 197, 279,
280, 281, 282, 289, 310, 358

C

Communication.....8, 12, 13, 53, 57, 70,
96, 97, 114, 115, 116, 121, 122, 127,
139, 145, 163, 166, 172, 174, 182, 191,
213, 217, 218, 280, 292, 293, 296, 301,
302, 303, 306, 308

Contenu.....8, 22, 23, 32, 33, 47, 48, 49,
50, 51, 54, 58, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 72,
76, 77, 79, 80, 81, 83, 85, 89, 144, 145,
146, 147, 148, 159, 161, 166, 207, 208,
210, 213, 221, 259, 268, 269

Contes.....12, 223, 229, 230

Corps.....18, 22, 24, 25, 37, 38, 40, 53,
54, 60, 62, 65, 68, 79, 83, 87, 88, 89, 90,
91, 105, 111, 120, 123, 130, 136, 138,

176, 201, 212, 247, 255, 273, 274, 275,
282, 294, 296, 297, 357

D

Déconstruction.....35, 74, 85, 225, 230,
231, 285, 309

Défiguration..... 9, 33, 34, 35, 39, 92

Déformer.8, 10, 39, 105, 111, 198,
239, 242, 244, 248, 257, 263, 272, 284,
288, 290, 358

Dévoilement.....161, 165, 169, 170,
179, 277, 279, 289, 291, 310

Discours.....1, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15,
16, 18, 20, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 34,
35, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114,
115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124,
125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132,
133, 135, 136, 137, 138, 139, 150, 152,
153, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172,
173, 174, 176, 177, 178, 179, 188, 190,
194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201,
205, 210, 212, 213, 218, 221, 222, 224,
230, 237, 240, 242, 244, 249, 250, 252,
255, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 264,
265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275,
276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284,
285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293,
294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 304,
307, 308, 309, 358

Divertissement 10, 116, 150, 153, 167, 170,
171, 204, 207, 209, 213, 290, 291

E

Eloge.....282, 310

Ensembles signifiants.....9, 10, 44, 63,
71, 287, 358

Epopées.12, 255

F

Fiction.....10, 116, 146, 153, 170, 171,
172, 173, 174, 176, 201, 204, 215

Figurabilité33, 41, 42, 43, 44, 89

Figural.....8, 15, 16, 29, 33, 34, 35, 38, 42,
43, 44, 45, 46, 57, 78, 80, 82, 218

Figuralité.....1, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16,
17, 18, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 35, 36, 37,
40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 55, 57,
58, 61, 62, 63, 64, 69, 72, 73, 80, 82, 85,
86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 103,
108, 110, 112, 128, 129, 131, 137, 138,
139, 140, 152, 162, 163, 164, 170, 173,
176, 177, 178, 179, 195, 197, 201, 202,
212, 222, 224, 225, 239, 241, 248, 253,
257, 258, 275, 276, 277, 279, 287, 288,
290, 291, 307, 308, 309, 358

Figuratif.....8, 9, 14, 15, 16, 17, 18, 21,
27, 29, 30, 32, 37, 39, 42, 43, 44, 45, 46,
47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57,
58, 59, 61, 62, 63, 64, 67, 69, 75, 76, 78,
80, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 91, 92, 93, 94,
103, 108, 110, 111, 112, 132, 136, 137,
178, 179, ㉓ 183, 193, 199, 200, 210,
212, 218, 234, 257, 258, 260, 261, 262,

263, 265, 266, 278, 283, 287, 289, 290,
307

Figuration..... 31, 34, 39, 42, 44, 55, 58

Figure.....6, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 20,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 34, 35, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
48, 49, 51, 54, 58, 59, 64, 65, 66, 67, 68,
69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80,
81, 82, 83, 84, 85, 87, 92, 93, 94, 110,
132, 137, 154, 164, 165, 166, 167, 168,
173, 176, 182, 194, 195, 199, 200, 201,
209, 240, 241, 244, 245, 249, 251, 258,
259, 260, 261, 262, 269, 271, 278, 279,
283, 285, 291, 307, 308, 357

H

Hybride.....10, 116, 164, 170, 171, 172,
177, 249, 288

I

Illusion référentielle.....52, 55, 81, 82, 84,
101, 225, 267, 271, 287, 288, 289

Information.....1, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 20,
88, 93, 116, 122, 127, 132, 138, 139,
140, 141, 142, 144, 148, 149, 150, 151,
152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178,
179, 181, 187, 192, 195, 198, ㉓ 201,
202, 204, 205, 206, 207, 208, 214, 215,
218, 221, 222, 224, 232, 235, 249, 250,
252, 259, 287, 288, 290, 293, 303, 308,
309, 358

Interprétation.....11, 33, 35, 43, 44, 49,
56, 59, 75, 76, 78, 81, 82, 86, 110, 117,
139, 178, 221, 266, 285, 290, 298, 308

Intimité.....154, 159, 162, 164, 165,
167, 168, 169, 209, 212, 213, 215, 261,
291, 301, 303, 308

Ironie14, 26, 162, 174, 175, 200, 224, 272,
277, 278, 279, 289, 291, 310

J

Journalistiques.....1, 8, 9, 117, 120, 145,
287, 302, 303, 358

L

Langage.....1, 11, 12, 21, 24, 25, 26, 28,
30, 31, 33, 36, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 57,
58, 59, 84, 87, 89, 94, 96, 98, 100, 102,
104, 106, 108, 110, 114, 115, 116, 119,
120, 121, 122, 123, 128, 138, 139, 159,
195, 213, 241, 242, 243, 244, 254, 257,
259, 266, 283, 287, 290, 293, 294, 295,
305, 307, 308

Légendes.....12, 223, 240, 242, 244, 247,
253, 260, 263, 299, 300

M

Magazine.....9, 14, 141, 142, 143, 149,
152, 160, 166, 174, 175, 203, 205, 206,
207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215,
216, 217, 218, 219, 224, 230, 231, 232,
255, 279, 280, 282, 302, 304, 306, 357

Monde naturel.....18, 10, 11, 23, 42, 45, 47,
48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 62, 63, 65, 66, 67, 80, 82, 83, 84, 85,
88, 89, 94, 106, 131, 138, 177, 178, 237,
239, 243, 287, 288, 289, 290, 293, 358

Mythes.....12, 151, 155, 156, 171, 182,
223, 249, 250, 258, 263, 269

N

Narratif6, 10, 14, 39, 70, 74, 75, 76,
77, 78, 79, 85, 86, 153, 154, 171, 181,
182, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194,
195, 214, 225, 227, 228, 229, 230, 233,
234, 236, 241, 245, 247, 252, 265, 289,
292, 303, 309

P

People.....1, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 20, 88,
93, 116, 127, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150,
151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159,
160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 181, 182, 183,
187, 195, 196, 197, 201, 202, 203, 204,
206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213,
214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 227, 239, 241, 242, 249,
250, 254, 255, 257, 259, 260, 262, 272,
274, 280, 283, 287, 288, 289, 290, 291,
301, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 358

Perception 60, 307

Personnalités.....8, 93, 141, 144, 159,
160, 165, 166, 167, 187, 207, 209, 211,
212, 213, 215, 241, 274, 283

Presse.....1, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 57,
58, 73, 87, 111, 112, 116, 120, 131, 134,
135, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146,
147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 158,
159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176,
177, 178, 179, 182, 183, 190, 195, 196,
197, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207,
208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215,
216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 227,
239, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 250,
251, 254, 255, 257, 258, 259, 262, 272,

274, 280, 283, 285, 287, 288, 289, 290,
291, 292, 298, 299, 301, 302, 303, 304,
306, 308, 309, 358

Privée8, 9, 141, 142, 149, 157, 158, 159,
160, 161, 165, 168, 169, 170, 204, 205,
206, 207, 208, 209, 210, 215, 216, 234,
306

R

Récit.....10, 46, 69, 70, 74, 75, 78, 80, 81,
82, 85, 92, 141, 144, 147, 164, 165, 166,
168, 171, 172, 177, 182, 183, 186, 187,
190, 192, 194, 224, 225, 226, 229, 230,
231, 236, 237, 239, 240, 244, 245, 246,
247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 256,
271, 290, 292, 294, 295, 297, 302, 304

Représentation.....8, 9, 10, 11, 15, 16, 22,
23, 26, 28, 34, 35, 38, 41, 42, 44, 46, 48,
50, 51, 55, 57, 59, 76, 80, 83, 84, 86, 92,
94, 102, 108, 118, 120, 122, 124, 130,
135, 136, 137, 138, 154, 157, 158, 162,
180, 185, 191, 238, 240, 242, 245, 259,
263, 265, 284, 287, 288, 289, 291, 358

Rhétorique.....17, 18, 20, 21, 23, 25, 26,
27, 113, 138, 154, 162, 164, 165, 179,
193, 195, 198, 199, 200, 222, 246, 248,
253, 255, 259, 261, 277, 280, 282, 284,
285, 303, 305, 309, 358

S

Saisie.....9, 14, 44, 63, 72, 126, 132, 133,
135, 136, 202, 223, 236, 250, 255, 257,
258, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 271,
275, 276, 288, 308

Savoir associatif9, 46, 69, 287

Schéma.....6, 26, 35, 69, 126, 152, 189,
190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,

225, 227, 228, 229, 233, 234, 239, 242,
245, 246, 249, 256, 280, 282, 283, 289,
298, 309

Sémantique...9, 14, 21, 22, 23, 24, 25, 27,
54, 56, 58, 69, 74, 77, 82, 86, 97, 98, 99,
101, 102, 105, 124, 135, 145, 161, 185,
221, 257, 258, 259, 262, 266, 268, 276

Sémiosis.....17, 18, 50, 51, 69, 72, 85,
113, 307

Sémiotique.....4, 6, 8, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 20, 21, 23, 27, 30, 35, 36, 39,
40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63,
64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75,
77, 78, 79, 80, 85, 87, 88, 89, 94, 95, 96,
97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107,
109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 120,
123, 124, 127, 128, 129, 137, 138, 139,
140, 165, 169, 176, 181, 182, 183, 184,
186, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195,
201, 210, 218, 222, 230, 260, 287, 288,
292, 293, 294, 295, 296, 297, 307, 358

Sensation.....16, 36, 37, 38, 39, 40, 90,
143, 145, 146, 148, 149, 171, 203, 213,
218, 254, 276, 297

Sensible.....27, 38, 40, 45, 48, 50, 53, 55,
60, 61, 62, 63, 88, 89, 91, 136, 137, 151,
176, 192, 200, 235, 256, 272, 275, 276,
289, 291, 294, 310

Signe-renvoi.....9, 10, 48, 71, 88, 178,
288, 358

Signification.....11, 12, 16, 21, 23, 28,
29, 33, 36, 41, 52, 53, 54, 55, 59, 61, 63,
68, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 80, 82, 84,
85, 86, 87, 91, 99, 101, 102, 104, 110,
113, 115, 125, 126, 133, 136, 144, 168,

178, 243, 255, 257, 258, 266, 267, 268,
275, 288, 290, 295, 297

Stars8, 143, 154, 155, 156, 157, 158, 159,
161, 166, 174, 175, 187, 212, 213, 214,
215, 216, 217, 241, 247, 301

T

Transfiguration....24, 33, 92, 240, 242,
245, 247, 257, 261, 266, 268, 289, 309

Transgressif..... 8, 9, 117, 176, 288

Annexes

Annexe 1. Magazines première catégorie	Error! Bookmark not defined.
Annexe 2. Magazines deuxième catégorie	Error! Bookmark not defined.
Annexe 3. Magazines troisième catégorie	Error! Bookmark not defined.

Annexe 1. Magazines de la première catégorie



- “Zidane. Un rêve français. Tout lui réussit. Il est le héros des bleus 2018”

Paris match n° 3605, 20 juin 2018

- “Le fabuleux destin de Meghan et Harry”

Paris Match, n°3576, 30 novembre 2017

- “Charlotte Casiraghi et Dimitri Rassam, un vrai conte de fées”

Paris Match, n° 3574, 12 novembre 2017

- Affaire Weinstein. La révolte des actrices “ il est temps de dénoncer haut et fort ce système terrifiant”. Harvey Weinstein, la chute de l’ogre”

Paris Match n°3570, 18 octobre 2017

- “Michael Jackson - 1958-2009. Le monstre sacré. Splendeur et Tourment d’un éternel Enfant”.

Paris Match, n° 3137, 29 juin 2009

- “Lady Diana une Légende” quinze ans après sa mort le photographe Patrick Demachelier révèle les inédits de son glamour

Paris Match, n°3301, 16 novembre 2011

- Penelope Fillon, de l’ombre à la lumière



- Tapie le comat de sa vie. Son incroyable courage

VSD, n° 2097, 2 novembre 2017

- Les XII travaux d’Hercule Macron

VSD, n° 2116, 18 mars 2018

- Un Curé d’enfer

Génération Jackson « Le lundi, à l'école, après "Thriller", on voulait tous être enterrés »

PAR AURÉLIE RAYA

ête de
ène
résistible

ait recueilli
bles, son
npanzé, en 1985.
ndant des années,
ui-ci l'accompagnera
tout. Ici, en 1987,
habite avec un
pent sur le tournage
film « Moonwalker »,
is lequel Michael
nbat Mr Big,
nbole du mal,
veut droguer
eunesse.
oonwalker » reste
vidéo musicale
lus vendue
tous les temps.

En 1983, j'avais 7 ans. Je ne comprenais plus mes parents. Comment pouvaient-ils me faire ce coup-là : refuser de m'acheter un jean noir trop court, des chaussettes blanches très épaisses à plis et le chapeau, la veste en cuir rouge à épaulettes déchiquetées par des morts-vivants ? Pourquoi ? Déjà, j'avais eu du mal à encaisser le départ de E.T. l'extraterrestre sur sa planète. Alors quand cet autre ovni a débarqué sur les ondes, il a aussi débarqué à la maison. On ne parlait que de Michael Jackson dans la cour de récré. On adorait son look. C'était une époque sans chaînes musicales, sans Internet, la préhistoire avec, déjà, Michel Drucker à la télé. Il avait promis de diffuser en exclusivité son premier clip dans « Champs-Élysées ». Ce soir-là, j'ai eu le droit de rester sur le canapé avec les parents. Il y a d'abord eu « Beat it », puis un bout de « Thriller » la semaine suivante, et la totalité du clip, enfin. Soit quatorze minutes où on le voit se transformer en monstre sortant de terre pour effectuer une chorégraphie macabre hallucinante, effrayante et excitante. Le lundi, à école, on voulait

tous être enterrés. La grande question qui animait les discussions de couloirs : la fille dans la vidéo, est-ce sa petite amie ou sa sœur ? Je rêvais de l'épouser, je le trouvais « trop beau ». Je voulais que mes parents construisent une entrée du pavillon avec des néons qui scintillent sur mon passage. Mon père, électricien, n'a jamais cédé. Je savais situer sur une carte Gary, Indiana, sa ville natale. **A aucun moment on n'évoquait sa couleur de peau. Jamais. Michael Jackson n'était ni noir ni blanc. C'était Michael, à prononcer à l'américaine.** « Il paraît qu'il vit dans un ranch avec des animaux partout », « il paraît qu'il fait fermer Disneyland quand il le visite », « il paraît qu'il mange des bonbons toute la journée »... On pensait : on rêve de cela et lui, il se l'offre. Le paradis. Je souhaitais presque tomber malade à cause d'une énième rumeur : **Michael reçoit à Neverland les enfants en mauvaise santé. Je vais bien, merde !**

Autre moment fort : il a failli mourir sur le tournage du clip pour la boisson Pepsi, en 1984. Visage et bras partiellement brûlés. C'était terrible. Passé la peine, les pleurs, on a tous découvert un atout vestimentaire incroyable : Michael, sur sa civière, saluait les fans avec un gant blanc recouvert de « diamants ». Il me le fallait ! Impossible de marcher dans la rue, au supermarché, de me pointer à l'école sans LE gant. **La frime avant tout. Réplique de ma mère : « Et comment je fais pour le dénicher, ton truc ? Ils ne vendent pas ça au marché ! » Je suis dégoûtée. Ils m'ont offert des moufles. Passons sur cet épisode tragique. Car après, avec la diffusion accrue des clips vidéo et des émissions spéciales, on a encore failli perdre notre langue à force de baver, cette fois**

devant le moonwalk. Comment arrive-t-il à danser comme ça, en donnant l'impression de se mouvoir sur un tapis roulant ? On s'y est tous mis. Moi aussi. Devant le miroir de la penderie de ma chambre, pendant des heures, le goûter avalé et les devoirs pas commencés. Je n'ai jamais réussi. Au début, j'ai mis cet échec sur un problème de parquet, puis de chaussons. Même en les changeant, en les retirant, rien. On voit bien que je « marche » sur la Terre. Un copain était devenu expert. Je l'aurais tué. Au fil des rentrées scolaires, on avait des nouvelles de Michael.

Puis un rival avait émergé, Prince. Deux camps s'affrontaient dans les boums. **J'ai toujours préféré Michael. Je comprenais pourtant un peu moins son aspect physique : il blanchit, il modifie son nez, il porte tout le temps des pansements au bout des doigts. C'est bizarre, mais c'est Michael.** 1987 est l'autre grande année. « Bad » sort. Changement radical de style : Perfecto en cuir, sangles autour des jambes, cheveux longs et bouclés. L'imagerie est moins enfantine, il a grandi, nous aussi. **Le clip de « Bad » offre encore de quoi s'extasier sur ses talents de danseur, mais je ne ressens pas le besoin de me battre dans le métro de New York avec des voyous. Et pourquoi se touche-**

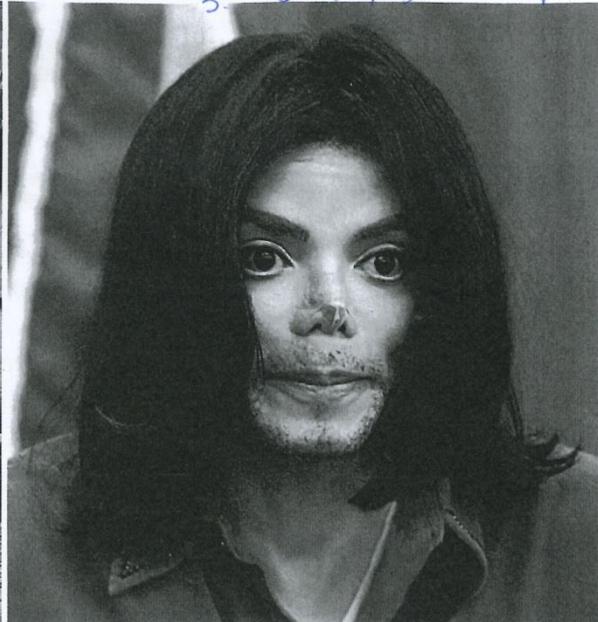
t-il toute le temps le sexe entre deux mouvements en criant « Ouh » ? Pourtant, à l'annonce de la tournée mondiale, je sais qu'il me faut des places. Jérôme, un de mes meilleurs copains, débrouillard, en dénêche trois pour le concert au Parc des Princes en 1988. Il y en a une pour lui, une pour moi et une pour... mon père, désigné chaperon de la soirée. Le premier concert de ma vie, avec mon père ! Je me souviens que les radios avaient annoncé la présence de Vanessa Paradis dans les gradins. **Je me souviens des déguisements de Michael, de sa veste Teddy, du fameux « Billie Jean » avec le moonwalk en vrai ! Dans la fosse, mon père nous retenait par le col, nous empêchant de trop nous approcher de la scène. « Restez là, on ne pourra plus respirer. » OK, papa. Paradoxalement, à la sortie du show, j'étais contente, mais je ne me sentais plus fan. Je l'avais vu, je pouvais passer à autre chose. En l'occurrence Madonna, puis les Stones, le rock... Au fil du temps, on a tous gardé un œil sur lui, bienveillant, puis blagueur, consterné aussi par sa gueule, ses albums de plus en plus décevants, sa folie mégalomane. Une bête très curieuse. Mais j'ai essuyé une larme, dans le métro, à la réception de ce Texto nocturne : « Michael Jackson est mort !!!! » J'avais oublié qu'il était humain, que la mort pouvait le concerner. Mon père m'a appelée : « Dis donc, tu te rappelles que je t'avais emmenée ? » Oui. J'ai fait comme tout le monde après, j'ai réécouté « Off the Wall », « Thriller », les Jackson Five. Et j'ai réessayé le moonwalk. **Sans succès. ■****

« MICHAEL N'ÉTAIT NI NOIR NI BLANC. C'ÉTAIT MICHAEL »

parismatch.com

l'atome et le flamme
le schéma

Chapitre 3: Article de - figure de style en poésie
1. la saisie impossible.
2. la saisie impossible.
3. la configuration passionnelle.



L'identité perdue

La puissance créatrice de la jeune star des Jackson Five (13 ans l'époque) semble inépuisable. Mais, en décembre 2002, le personnage inquiet qu'il est devenu commence à vaciller. Il comparait devant un tribunal californien pour avoir annulé plusieurs concerts.

baskets blanches, recule tout en faisant semblant d'avancer. On se frotte les yeux. Quand, devant sa télé, le vieux Fred Astaire le découvre dans l'émission anniversaire des productions Motown (25 ans en 1983), il lui envoie un télégramme - pas de portable, pas de SMS à l'époque: « Je suis un vieil homme. J'attendais la relève. Merci. » Quel plus beau compliment? L'icône de l'Amérique blanche et puritaine des années 40-50 fait de lui, le Black des cités, son dauphin.

Mais Michael n'est toujours pas heureux. Le sera-t-il jamais? Il est jeune, riche, célèbre, adulé... Il a quitté les Jackson Five pour une carrière en solo, a chanté un duo avec Mick Jagger, coécrit le triomphal « We Are The World » avec Lionel Richie, il a même joué en 1986 dans « Captain Eo », un film en 3D produit par George Lucas et réalisé par Coppola... Mais il ne s'aime pas. Dans ce pays encore passablement raciste, les Noirs qui réussissent sont... blancs. Comme beaucoup de ses congénères, Michael a commencé à s'éclaircir la peau à l'hydroquinone, cet agent dépigmentant qui, utilisé à haute dose, ronge l'épiderme et provoque des cancers. Avec son premier million, le gamin qu'on surnommait « Gros Nez » dans la famille Jackson se paie un nouvel appendice nasal. L'opération rate. Il retourne sur le billard. Comme les stars angoissées par la perte de leur fraîcheur, Michael glisse petit à petit dans la spirale de la chirurgie esthétique. A Oprah Winfrey, alors que sont montrées à l'écran des photos de son adolescence black, Michael au nez mince comme un engeoire nie farouchement ses opérations. Sur le plateau, un ange passe. Ni Oprah ni personne n'a le cœur de lui mettre le nez - si l'on peut dire - dans sa névrose. Mais, en 2002, lorsque le chanteur apparaît avec le visage bandé - la énième intervention -, son chirurgien a-titré, Steven Hoefflin, publie un

CELUI QU'ON APPELAIT « GROS NEZ » SOIGNE SA NÉVROSE PAR LA CHIRURGIE

communiqué qui précise n'avoir plus pratiqué d'intervention sur lui depuis 1998! Le médecin, qui compte pas mal de clients dans la jet-set hollywoodienne, n'a pas envie d'être associé à un tel massacre; car c'en est un. Quelle est la part de maladie qui l'a obligé à pratiquer des greffes de peau? Et la part de chirurgie volontaire? Sans parler d'un amaigrissement de plus en plus spectaculaire qui lui fait des pommettes de top model russe anorexique. Mais là ce sont des soucis plus embêtants qu'un nez raté qui lui coupent l'appétit...

Devenu milliardaire, mais de plus en plus terrifié par le monde des adultes, Michael Jackson a décidé de tout faire pour ne jamais quitter l'univers de l'enfance. Il a maintenant les moyens de réaliser des fantasmes aussi infantiles que mégalos. C'est l'acquisition du domaine de Neverland, en 1998, qui va faire basculer sa trajectoire

fabuleuse vers l'enfer. Il paie son ranch 17,5 millions de dollars. Une brouille pour ce Crésus du showbiz qui gagne, en gros, 50 millions par an. On ignore si les chimpanzés, les boas, les kangourous, bref

le zoo, plus les trains à vapeur, la grande roue, les manèges, les toboggans, les salles de cinéma et les distributeurs de bonbons sont inclus dans ce prix. Les fans, les parents, les enfants accourent... et Michael Jackson se lâche parmi les bambins. Il a passé 40 ans mais se prend pour l'un des leurs. A-t-il réellement abusé de la confiance de ses petits copains? Les a-t-il tripotés? Masturbés? Ou juste étreints tendrement?... Des témoignages troublants de gosses un peu gênés font la une lors de deux procès, en 2003 et 2005. Dans le box des accusés, le chanteur, de plus en plus mystique et angélique, se défend mal. Une vidéo le montre, l'air allumé, quand il répond au journaliste Martin Bashir: « Mère Teresa, la princesse Diana, Audrey Hepburn ne sont... suite page 78

Mardi - Mer
jeudi

Les enfants hériteront-ils d'une fortune colossale ? ou un endettement abyssal ? **On pencherait plutôt pour le pactole...**

plus là, il n'y a plus de voix pour les enfants. [...] Jamais un enfant ne m'a trahi. Les adultes m'ont trahi, ils ont trahi le monde. Le temps des enfants est venu. Il faut laisser leur innocence guider le monde... »

Le jury n'en croit pas ses oreilles. Composé en majorité d'hommes et de femmes bien calés dans leur statut d'Américains pure beef, il ne réussira pas à faire condamner Michael Jackson. Faute de temps. Car, constatant la déliquescence de la vedette qui divague, maigrît, n'est plus que l'ombre d'elle-même, son entourage pousse l'accusé à trouver avec les plaignants un arrangement financier. Environ 23 millions de dollars, et l'affaire est réglée. On n'est pas en France.

Ensuite, c'est la chute. Enfin, pas complètement. Avec les trois enfants qu'il a eus, dont le dernier par mère porteuse, Michael sait faire bonne figure. Quand il rentre du tribunal, il s'efforce de s'en occuper, de jouer, de discuter avec eux, tout en veillant à ce qu'aucun flash de news sur son procès n'apparaisse sur les télévisions de la maison.

Qui l'eût cru ? Délirant dans son personnage de star et d'inadapté social, Michael Jackson n'est pas un si mauvais père. En voyant récemment les photos de leurs balades shopping, en interrogeant des témoins, on découvre des gosses équilibrés, normaux et... accessoirement « caucasiens », c'est-à-dire blancs. Certes, l'obsession hygiéniste de papa les oblige à changer leurs jouets

chaque jour ; et pendant près de dix ans ils se sont promenés en public avec des masques sur la tête. Mais il paraît que cela, c'est la mère, Deborah Rowe, qui l'avait exigé, de peur des enlèvements.

Aujourd'hui, les trois marmots se retrouvent-ils à la tête d'une fortune colossale ? Ou d'un endettement abyssal ? On pencherait plutôt pour le pactole. Simple arithmétique : la fortune de Michael est estimée à 350 millions de dollars. Elle repose sur les droits d'un fabuleux catalogue de chansons – les siennes, quelques poignées d'Elvis Presley, et 200 titres des Beatles dont, en fin investisseur, il a réussi à acquérir 50 % des droits. Ses dettes s'élèveraient à 270 millions. Faites la soustraction : il leur reste 80 millions. De quoi redistribuer aux nécessiteux, comme papa l'a fait toute sa vie : concerts de charité, fondations diverses et générosité naturelle. Car si Michael Jackson savait lire un contrat et faire virer le P-DG de Sony Music (Tommy Mottola, en 2002, pour promo insuffisante de son album « Invincible »), s'il s'enfermait dans sa bulle virtuelle et son caisson d'isolation sensorielle pour, croyait-il, freiner son vieillissement, il n'a jamais oublié les conseils de sa mère : « Be kind to others. » Sois gentil avec le monde.

Ce monde a fait sa gloire. Il a tissé sa légende. Michael voulait y revenir. Prêt pour sa rédemption. Il en est mort. ■



29 JUIN AU 8 JUILLET 2009



ÇA NE LUI EST PAS INTOUCHABLE. ZIDANE N'A JAMAIS RIEN RATÉ. SURTOUT S'IL EST EN SA LÉGENDE. STATUFIÉ DE SON VIVANT, IL EST LUI QUI DÉCIDE

Une interview spéciale à Madrid **Pauline Lallement**

Le ciel tombe sur la tête des Madrilènes. Le jeudi 31 mai 2018, Zinedine Zidane annonce en quatre mots son départ du plus grand club de la planète foot. En substance : au revoir et merci pour tout. Un choc pour ses fans du monde entier, qui le considèrent comme un dieu depuis 1998. L'année où, sous les yeux de 1,3 milliard de téléspectateurs, il a donné la Coupe du monde à la France en marquant les deux premiers buts de la victoire contre le Brésil. Ses 14 cartons rouges en ont à jamais été éclipsés. Joueur immense, devenu meilleur entraîneur d'Europe selon la presse professionnelle, Zidane est intouchable. Zidane n'a jamais rien raté. Surtout pas sa légende. Statuifié de son vivant par l'opinion, c'est lui qui décide. Que va-t-il faire à la retraite ? Les profs gardent encore un silence aussi prudent que respectueux. Pas de pronostics, quelques fines adhésions. La vérité ? Nul ne la connaît, sauf sa femme, Véronique. Depuis presque trente ans, elle vit dans l'ombre du géant : cela ne l'empêche pas de tenir un rôle essentiel. Le 20 mai 1989, Zizou, grand espoir de l'AS Cannes, joue contre le FC Nantes, son premier match en 1^{re} division, sous les yeux de cette jeune danseuse, presque sa voisine de palier, qu'il n'osait aborder. Il n'a pas encore 17 ans. Ils convolent cinq années plus tard, et la consécration de leur faire-part de mariage porte sa griffe : « Véro et Zizou ont décidé de s'unir pour la vie. » Discret dans ce milieu cinquantain, elle dira beaucoup plus tard : « Si j'avais su qu'il allait devenir une telle star, je ne suis pas si je l'aurais épousé. » Enzo, premier d'une lignée de quatre garçons, naît le 24 mars 1995. Leur couple est resté une exception dans ce milieu pollué par l'argent. De Cannes à Bordeaux, de Turin à Madrid, Véronique vieillit.

L'aventure avec les Galactiques du Real a commencé le 9 juillet 2001. Ce jour-là, le champion du monde, gâté par 400 journalistes dans la salle de presse du stade Santiago Bernabéu, déploie son maillot blanc portant le numéro 5. Le 10 était déjà pris. Le Real vient de signer le plus gros transfert de l'histoire, 75 millions d'euros (Neymar cotera près du triple au PSG seize ans plus tard). Le président Florentino Pérez, magnaat du RTP, fait le fier : « Depuis que j'ai fait venir Zidane au Real, les gens m'arrêtaient dans la rue pour me remercier. »

Mais la presse espagnole titre... sur Véronique : « la nouvelle patronne du Real », « la meilleure alliée de Pérez ». La rumeur est lancée, et elle court très vite : l'arrivée de l'attaquant serbe le fruit d'une négociation entre la femme du joueur, d'origine andalouse, et le président. Déjà, à Turin, on reconnaissait à Véronique une influence décisive. Quand ses partenaires de la Juve proposaient à Zidane de prendre un verre entre hommes, il répondait : « Je dois d'abord appeler Véro. » Ce qui a souvent fait enrager Giovanni Agnelli, le patron du club : « Qui porte la culotte chez Zidane ? Lui ou son épouse ? » Répétitive de Zizou par voie de presse : « Ma femme a donné deux beaux enfants, c'est elle qui choisit ce qui est le mieux pour la famille. » Or, Véronique ne se plait pas dans la grisaille de la capitale piémontaise. En 2001, elle décide de ne pas retrouver l'inscription di Fizzo et Luca dans leur école privée. Elle veut revenir sur ses terres d'origine, l'Espagne. Seize ans plus tard, dans le journal du lycée français de Madrid, Zidane donnera une version plus virile : « Pour moi, dans ce merveilleux club qu'est le Real Madrid, j'ai toujours eu tout gagné. J'avais envie d'un autre défi. »

A Madrid, la famille s'installe dans le Neully local, le Parque del Conde de Orgaz, où le prix du mètre carré, le plus cher de la capitale, s'élève à 7 000 euros. Rues arborées, chauffeurs endormis dans des voitures au moteur allumé et portails majestueux. Leur demeure n'est pas la plus imposante, mais la plus protégée : un mur de parpaings noirs bloque les paparazzis. Les Zidane tiennent à préserver leur intimité. A l'entrée, une statue d'éléphant sur un terrain de foot à 5, un panier de basket, une piscine, quelques colonnades : voilà la casa Zidane, un décor modeste et banal par rapport au palais de Cristiano Ronaldo, qui estampille ses initiales dans chaque pièce. Les deux cuisiniers se chargent des courses. Un gardien veille à démaquer, trois hommes assurent la sécurité, font tant la villa, une maisonnette en bois, style chalet suisse, à l'intérieur. Lots active. Son surnom ? « La collaboratrice. » La trentenaire s'occupe des emplois du temps de chacun, se charge de contacter les professeurs particuliers des enfants. Les cours sont donnés dans un bureau où, dans le studio de Loli, Véronique y tient. « Il faut que nos fils passent leur bac ! L'école d'abord, le foot après, répète-t-elle. La première fois que Zidane a accompagné Enzo au lycée français de Madrid, il a créé une émeute. Véronique, le joueur demande à rencontrer le directeur de l'école. On lui propose de déposer sa progéniture dans le parking privé du lycée, un protocole utilisé pour éviter les enlèvements d'enfants de businessmen ou de diplomates. Ça sera l'unique privilège que Zidane acceptera.

LE SEUL ENDRIT OÙ L'ON CROISE LE COUPLE, C'EST AU COURS DE YOGA BIKRAM

Les deux cuisiniers se chargent des courses. Un gardien veille à démaquer, trois hommes assurent la sécurité, font tant la villa, une maisonnette en bois, style chalet suisse, à l'intérieur. Lots active. Son surnom ? « La collaboratrice. » La trentenaire s'occupe des emplois du temps de chacun, se charge de contacter les professeurs particuliers des enfants. Les cours sont donnés dans un bureau où, dans le studio de Loli, Véronique y tient. « Il faut que nos fils passent leur bac ! L'école d'abord, le foot après, répète-t-elle. La première fois que Zidane a accompagné Enzo au lycée français de Madrid, il a créé une émeute. Véronique, le joueur demande à rencontrer le directeur de l'école. On lui propose de déposer sa progéniture dans le parking privé du lycée, un protocole utilisé pour éviter les enlèvements d'enfants de businessmen ou de diplomates. Ça sera l'unique privilège que Zidane acceptera.

ITC IFC IT

La légende veut que ses enfants grandissent de la façon la plus normale possible. Sur la liste d'appel, ils portent le nom de jeune fille de Véronique, avec, en guise d'indice, une unique lettre: «Fernandez-Z». Enzo a ainsi passé des heures à jouer dans la cour de récréation avec des gamins qui portaient tous le maillot de son père... sauf lui!

Lorsqu'elle passe récupérer les enfants, Véronique préfère se tenir à l'écart. S'appeler Zidane peut être pesant. «Chaque fois, des gens viennent leur demander quelque chose, souvent de l'argent. Dans la salle des profs, un enseignant raconte que les Zidane ont accepté de soutenir une association à condition que leur nom n'apparaisse pas.»

Le couple a fait le choix de la discrétion. Rien à voir avec le style Beckham. Contrairement aux autres «Wags», Véronique ne court pas les défilés de mode. Sa vie ressemble à celle des femmes d'expatriés. Monotone, vie de l'intérieur. Le seul endroit où l'on croise régulièrement le couple, c'est au cours de yoga bikram d'un quartier chic du centre-ville, fréquenté un temps par Lady Gaga: les apprentis Yogs s'enferment dans une étuve, 40°C et 40% d'humidité, pendant quatre-vingt-dix minutes. La durée d'un match de foot! «Ils viennent tous les deux depuis longtemps et participent à des cours collectifs», raconte Maria-Jesus, la directrice du centre. «Ils ont l'air très amoureux, toujours très attentifs l'un envers l'autre.» C'est Véronique qui a converti son homme aux bienfaits de la posture du cobra. Il reconnaît que cette discipline l'a aidé à gagner la Champions League... et à calmer ses nerfs.

Les Zidane cultivent leurs habitudes. D'une année sur l'autre, ils privilégient le même emploi du temps. Fin de saison-Ligue des champions en poche, ils font un aller-retour à Marseille, passent par Paris pour applaudir Nadal à Roland-Garros, posent avec le champion et, dans la foulée, acceptent quelques obligations parisiennes, souvent liées aux sponsors. Puis le clan au grand complet se retrouve à Ibiza. A Noël, ils choisissent le soleil de Dubaï. Sur les réseaux sociaux, ils postent leur album de famille modèle au style impeccable. Pas de coupes de cheveux dérangeantes: ni étoile sur les tempes, ni dégradés de couleurs. Une sobriété capillaire bienvenue que l'on doit à Laarbi, le coiffeur préféré des Galactiques. Ce Marocain accueille régulièrement les fils Zidane dans son salon, situé en banlieue

de Madrid. Il les a tout de suite pris en affection. «Bien éduqués, rien d'ostentatoire ni de bling-bling. J'ai croisé le papa une seule fois. Il m'a dit: "Salut Laarbi!" J'étais tellement impressionné que j'en ai oublié de lui demander un selfie...»

A la guérite de Valdebebas, le centre d'entraînement du Real Madrid, on n'aperçoit plus l'Autel sombre de l'entraîneur. «Le jour de la conférence de presse où il a annoncé son départ surprise, il a pris ses affaires et il n'est jamais

revenu», raconte le vigile, dépité. Ici, on l'appelle «Monieur», comme un titre de noblesse. Laarbi, lui, ne désespère pas: «Il va rester à Madrid. Même s'il devient sélectionneur de l'équipe de France, il pourra faire l'aller-retour en jet!» Rien n'est impossible quand on est un mythe. Et, aujourd'hui, toute la France prie pour que Zidane insuffle à l'équipe nationale la magie qui a rendu invincibles les Bleus de 1998. ■

► *Figaro, Miroton*

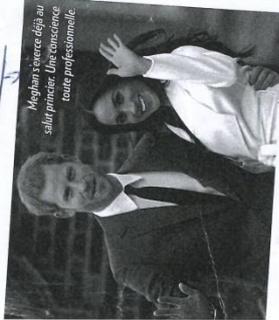


Vingt ans après avoir remporté le titre, il espère voir les Bleus remporter ce trophée le 15 juillet.

LA FAMILLE POSSÈDE DES CHÂTEAUX PARTOUT, MAIS ILS VONT S'INSTALLER JUSTE À CÔTÉ DE KATE ET WILLIAM

PAR AURÉLIE RAYA

Une soirée tranquille, un poulet grille dans le four, Meghan s'apprête à regarder la télévision avec son prince dans leur cottage de Kensington et se lance : « Meghan veut-tu m'épouser ? ». « J'étais si surprise, j'ai dit oui, bien sûr, c'était si romantique ! ». Elle sourit à l'évocation de cette demande qui date de quelques semaines. Elle le regarde, lui s'émeut encore de l'instant.



Meghan s'occupe déjà au sein du prince. Une conscience toute professionnelle.

nombre de théés pris en compagnie de son père le prince de Galles. Meghan la Californienne jure qu'avant... elle connaissait vaguement ces Windsor, mais sans plus. Aux États-Unis, ils font assez peu la couverture des journaux. Entre ses engagements à lui et sa série télévisée à elle, les tourtereaux ont réussi à ne pas rester éloignés plus de quelques semaines. Et ils vont se marier.

C'est beau. Et incroyable. L'Américaine Wallis Simpson a dû en arracher les clous de son cercueil, elle pour qui un roi avait abdiqué. Et la princesse Margaret en aurait englouti une bonne taille de brandy... elle qui fut empêchée de convoler avec l'amour de sa vie, le divorcé Peter Townsend. Parce que cela ne se faisait pas. C'était impossible au regard de l'Église anglicane, qui n'autorise les divorcés à se remarier religieusement que depuis 2002. Thank God! Sinon, sans les fastes de l'abbaye de Westminster, de la cathédrale Saint-Paul, de la chapelle Saint-Georges à la limite, quel intérêt d'épouser un prince ? Si fallait un signe que l'époque change...

Meghan se souviendra longtemps de ces quelques verres de rosé par lesquels tout a commencé. C'était à l'été 2016, au club privé Soho House de Londres. Vedette de la série « Suits », elle est de passage dans la capitale britannique. Harry est invité au même cocktail. « Un coup monté par une amie commune ». Cela ne marche jamais ces arrangements !

Il est dit que du Kwana, des œuvres de bienfaisance multiples pour lesquelles l'un et l'autre s'engagent. Le fait que Meghan soit dotée d'un physique superbe n'est, sans doute, pas étranger à l'immédiate alchimie. J'ai su dès ce jour que c'était elle. A révéler, ému et fier, le prince.

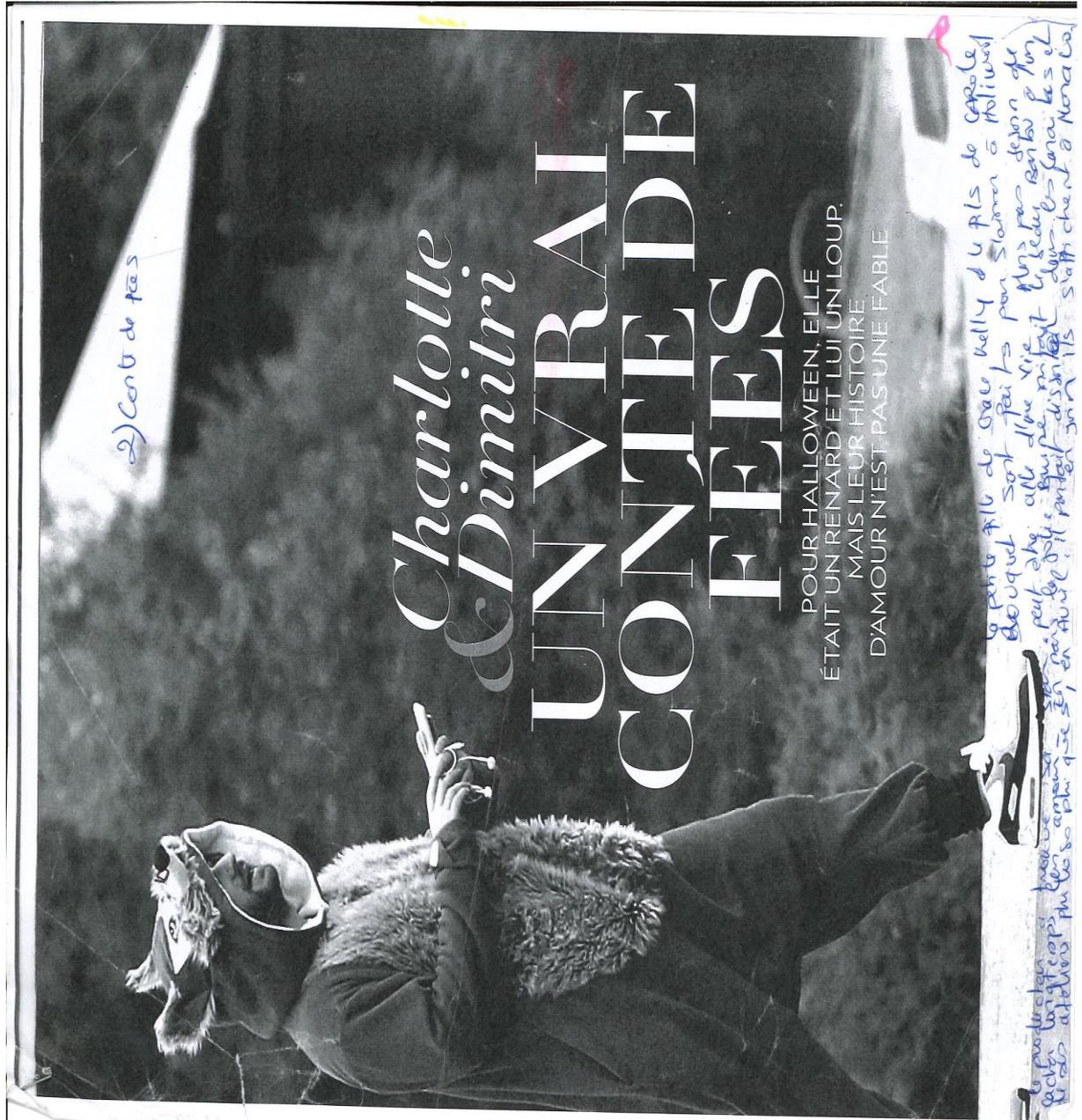
Quelle aventure pour l'actrice ! Le mot destin prend tout son sens si l'on se penche sur ses origines. Père chef opératoire, mère professeure de yoga américaine, séparés, Meghan grandit avec sa mère dans une petite maison, deux chambres, à Crenshaw, un quartier de Los Angeles qui, d'une rue à l'autre, change radicalement, temple de la classe aisée, noire ou réservoir à dealers de crack. C'est bien la première fois qu'un futur

membre de la famille royale pour parler de « discrimination » en se sentant concerné.

La Reine pouvait-elle s'opposer à cette union, en 2017 ? Difficile... sa sœur imagine les Windsor noyés sous un torrent de haines. Depuis Diana, les choses sont devenues trop sensibles à l'égard de l'amour. Et puis Mamie a une réputation d'aimer particulièrement ce genre de mariage. Meghan, la « fille du roi », va donc déguster sa première sœur, avec la reine Elizabeth II à Sandringham, cet hiver, pour les fêtes de Noël. Elle a déjà abandonné Toronto et la série « Suits » - clin d'œil ultime, elle porte une robe de mariée dans le dernier épisode - pour s'installer au pays de la brume et du crachin. Son librador Bogart et son beagle Guy en abient déjà de bonheur, ils n'attendent plus que la validation des douanes pour coloniser cette île étrange où un chat prénommé Larry règne sur le 10 Downing Street. Quant à l'avenir professionnel de cette Grace Kelly des temps modernes, il n'est pas clair. Même si Harry chute dans les limbes du classement des héritiers du trône à mesure que son frère et sa belle-sœur se reproduisent, elle devra lâcher son indépendance financière pour un statut de « royale » à temps plein : « C'est un nouveau chapitre », explique-t-elle.

Adieu Miss Markle ! Good morning Son Altesse royale la duchesse de Sussex. Le duclet, tombé en désuétude en 1843, devrait être glissé dans la corbeille de mariage par la souveraine. Meghan résidera dans le simple cottage qu'occupait déjà Harry, à un jet de pierre de chez William et Kate. Ils possèdent des châteaux partout mais vivent collés les uns aux autres... Les joies de la promiscuité. Le mariage, prévu au printemps 2018, sera sûrement moins pompeux que celui de William, il ne sera pas nécessaire de convier des chefs d'État, d'autres têtes couronnées. Amis et familles pourront suffire à combler les amoureux, à une condition réclamée par le peuple : que les carrosses dotés soient de la party. La machine à rêves, et à imaginer, fonctionne. ■

© Getty Images



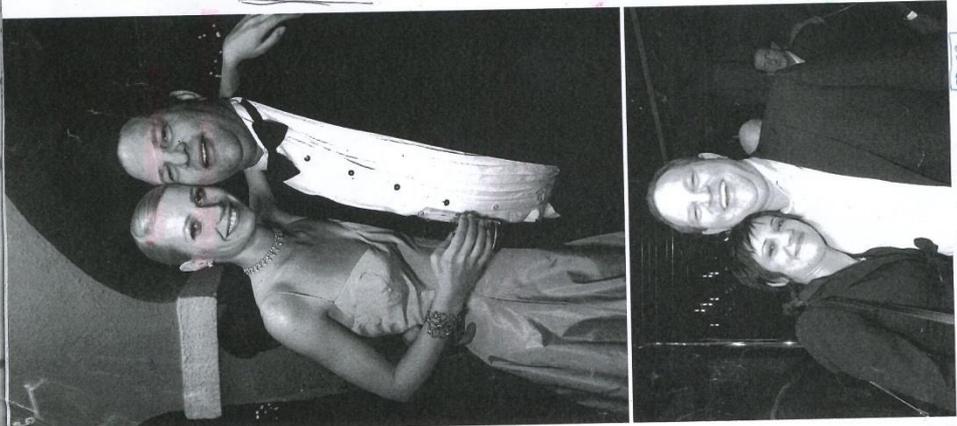
Mieux connu de pas
 sur son...
 un conte

EN AVION PRIVÉ, IL PASSE DE PAYS EN PAYS ET DE PALACE EN PALACE, CHASSEUR DE GROS CONTRATS ET DE JOLIES FILLES

PAR PAULINE DELASSUS ET DANY JUCAUD

Une actrice s'endort dans la cabine d'un yacht qui a jeté l'ancre en Méditerranée. Au loin, les lumières de la Mostra de Venise illuminent la côte. **Une ombre** passe sur le visage de la jeune femme; elle ouvre les yeux, un homme se tient debout au pied de son lit. Elle le reconnaît. **Il a la force d'un titan**, elle a la fragilité de ses 20 ans. Il baisse son pantalon et commence à se masturber. Angie Everhart précise: «Il avait bloqué la porte, je ne pouvais pas m'enfuir.» Harvey Weinstein lui aurait alors ordonné: «Tu es une fille sympa, n'en parle à personne.» Le lendemain, Angie, ancien mannequin qui débute sur grand écran, se confie aux autres personnes présentes à bord. «Ça, c'est Harvey!», s'entend-elle dire. «Avant n'a voulu agir, car il terrifiait tout le monde!». Le **maître** n'a même pas eu le temps de s'endormir. **A Venise, comme dans tous les festivals, on le réclame, on l'accueille et il se montre partout, visage mal rasé et chemise déboutonnée à peine repassée, grand maître** des plus belles soirées et des productions les plus récompensées. Son train de vie est, le même que celui des stars dont il peut faire et défaire la carrière: en avion privé, il change de pays et passe d'un palace à l'autre, **chasseur de gros contrats et de jolies filles**.

Pour ce fils d'un bijoutier du Queens, tout commence en France, en 1987. Il distribue le «petit» film «Sexe, mensonges & vidéo», de Steven Soderbergh, qui décroche la Palme d'or à Cannes. Miramax Films, la société de production qu'il a créée en 1979 avec son frère Bob, devient indispensable pour les réalisateurs de films indépendants. Depuis, Harvey Weinstein revient chaque mois de mai sur la Côte d'Azur. Comme toutes les stars américaines, le **producteur** sort à l'hôtel du Cap-Eden-Roc, à Antibes, ou est organisé la soirée de charité de l'AmfAR. Il faut être une célébrité pour être convié au dîner. Harvey salue tout le monde, chacun espère un signe de lui. C'est le show Weinstein, un ballet mondial de femmes en robes longues autour du tycoon de Hollywood en costume sombre. Certaines, pourtant, cherchent à l'éviter. «Jessica Chastain aura un Oscar quand elle acceptera de tourner dans un de mes films!». La comédienne se tient à ses côtés, **blème**. Lui aurait-elle résisté? Des javeuses rebus sees semblent **mettre l'homme en rage**. Après des femmes, il se laisse aller à sa passion: le sexe. **Il aime les femmes qui ne se contentent pas de lui, mais qui ont leur propre vie et leur propre génie**.



En haut, en 1999, Gwyneth Paltrow vient de décrocher l'Oscar pour «Shakespeare in Love». Le film produit par Weinstein a remporté sept statuettes. C-dessous, avec Asia Argento au Festival de Cannes, en 2004.

Harvey Weinstein, l'homme qui a permis à son frère Bob de créer la société de production qu'il a créée en 1979 avec son frère Bob, devient indispensable pour les réalisateurs de films indépendants. Depuis, Harvey Weinstein revient chaque mois de mai sur la Côte d'Azur. Comme toutes les stars américaines, le producteur sort à l'hôtel du Cap-Eden-Roc, à Antibes, ou est organisé la soirée de charité de l'AmfAR. Il faut être une célébrité pour être convié au dîner. Harvey salue tout le monde, chacun espère un signe de lui. C'est le show Weinstein, un ballet mondial de femmes en robes longues autour du tycoon de Hollywood en costume sombre. Certaines, pourtant, cherchent à l'éviter. «Jessica Chastain aura un Oscar quand elle acceptera de tourner dans un de mes films!». La comédienne se tient à ses côtés, blème. Lui aurait-elle résisté? Des javeuses rebus sees semblent mettre l'homme en rage. Après des femmes, il se laisse aller à sa passion: le sexe. Il aime les femmes qui ne se contentent pas de lui, mais qui ont leur propre vie et leur propre génie.

menace et use de chantage. Un soir, à Cannes, une harassée de 25 ans se voit promettre un rôle dans la série « Marco Polo ». Pour lire le scénario, il faut aller dans sa suite. Elle refuse, elle n'a jamais rêvé d'être actrice. Pendant des mois, Weinstein lui envoie des messages sur son téléphone et ose même : « Est-ce qu'on n'essaierait pas de vivre une histoire d'amour ? ». Après ses rendez-vous au Marclé international du film, c'est chez Mamo, à Antibes, qu'il va dîner. Don Pinguon, pizzas et pâtes à la truffe... **Pogre se gonfle et laisse de bons pourboires. Et il engage de son chauffeur, en l'insultant, de griller les teux rouges pour rentrer plus vite à l'hôtel.** C'est dans ce chic étalage que, en 1997, la comédienne Asia Argento, qui a tourné dans « La reine Margot », distribué par Miramax, est convoquée par Harvey. On lui a promis que ce serait pour une fête, mais elle découvre qu'elle est la seule invitée. Harvey Weinstein l'emmène dans sa chambre. Il est en peignoir, il demande un massage... Il soulève sa jupe. L'actrice raconte avoir été violée. **« Un homme énorme qui veut vous manger, c'est un effrayant conte de fées ! »** Plus tard, elle réalisera un film où elle mettra en scène son agression. Et précise avoir eu par la suite « des relations consenties mais non désirées » avec Harvey Weinstein. Durant cinq ans.

Pendant le Festival de Cannes, il y a cette terrasse privée, chez Albane, où les plus belles comédiennes se montrent. Harvey Weinstein entre par la porte de service, glisse des billets aux hôtes. Dans l'ascenseur, il demande qui est là. Ce ne sont pas ses pairs producteurs qui l'intéressent mais les actrices. Il les convie à sa table. Il y a les exaspérées que l'on entend répondre : « Ah non, pas lui, il n'en peut plus ». D'autres ont décommandé en apprenant sa présence. Mais personne n'intervient pour faire cesser son **sordide manège**. La plupart des témoins ne veulent y voir que de lourdes tentatives de séduction.

Avec ou sans Palme d'or – qu'il a obtenue trois fois – le producteur rentre à New York où se trouvent les bureaux de Miramax et de la Weinstein Company. Harvey et Bob employaient 20 personnes dans les années 1980, dont leur mère Miriam et la première épouse de Harvey, Eve, mère de ses trois filles aînées. Dans une ambiance familiale, les frères produisaient des concerts de rock, puis des documentaires. Mais c'est le cinéma qu'ils visent depuis leur découverte, adolescents, des « Quatre cents coups », de François Truffaut. Leurs nombreuses récompenses les font répéter par Disney, qui rachète leur studio indépendant en 1995 pour 80 millions de dollars. A la tête de Miramax, leurs moyens sont **décuplés. Les crises de colère et d'autorité de Harvey aussi : il jette parfois des objets au visage de ses interlocuteurs.** Le « non », il ne connaît pas, dit un de ses amis. Quand il veut quelque chose, il est prêt à tout pour l'obtenir. En 1990 et 1998, deux employés se seraient plaints d'abus ; il leur aurait signé un chèque de dédommagement. Selon un ancien collaborateur du « Los Angeles Times », « le succès a exacerbé sa violence. Cela a empiré après "Le patient anglais" ». Le film d'Anthony Minghella aux neuf Oscars, dont celui du meilleur film, est le premier d'une longue série pour Harvey Weinstein. L'actrice Kristin Scott Thomas y tient le rôle principal, mais ce n'est que des années plus tard qu'elle rencontre le producteur. **« Il ne m'a jamais agressée, ni harcelée, confié-t-elle à Paris Match.** Quand je l'ai connu, j'étais même reconnaissante parce qu'il avait insisté pour que j'aie le rôle. Mais je savais que les gens avaient peur de lui et qu'il pouvait être très interventionniste

sur les tournages. Il veut que tout soit fait à sa façon, il veut avoir le dernier mot... » De septembre à décembre, Harvey Weinstein n'a qu'une seule occupation : la promotion du film dont il estime qu'il a ses chances **aux Golden Globes et aux Oscars**. Il emmène les acteurs dans tous les festivals, à toutes les émissions de télévision, et charme les votants. Il porte l'air de « la campagne à l'Oscar » à un **niveau médié, sans se soucier des méthodes.** Organisation de projections privées, voyages en jet, approche des journalistes, enquêtes sur les jurés – jusque dans leur maison de retraite ! – et diffusion de fausses informations sur les concurrents. Il fait même appel à Dieu... En 2012, avant la cérémonie de remise de prix, il réunit l'équipe de « The Artist » pour une prière, main

A Cannes, ce ne sont pas les producteurs qui l'intéressent mais les actrices

dans la main, dans une chambre du Four Seasons. La Weinstein Company compte aujourd'hui 180 employés et trois bureaux, à New York, Londres et Los Angeles. Il y avait même une filiale italienne, dirigée par Fabrizio Lombardo, que l'on dit chargé d'organiser certaines soirées. Les affaires de la côte Ouest sont gérées par le cadet, Bob. Mais Harvey se rend régulièrement à Hollywood. Il a ses habitudes à l'hôtel Peninsula de Beverly Hills. C'est là, que, en 1994, une fine blonde aux yeux bleus le rejoint, à sa demande, pour un rendez-vous « professionnel ». Gwyneth Paltrow a 22 ans. Harvey Weinstein vient de l'engager pour le rôle titre d'« Emma », un film, inspiré du roman de Jane Austen. Dans sa luxueuse suite, il lui propose de gagner son lit. Il veut la mater. « J'étais le enfant, j'avais signé l'état-pétrifié », a déclaré l'actrice. Elle parvient tout de même à résister. Le producteur lui demande de ne rien dire, à peine. Elle raconte la scène à son petit ami, Brad Pitt. Celui-ci aurait alors prévenu le producteur de « ne plus jamais approcher miss Paltrow ». Cinq ans après cette entrevue, Gwyneth remporte l'Oscar de la meilleure actrice pour un *(suite page 71)*

Loinette Gais et son avocate Gloria Allred pour incident... Le 14 octobre à Los Angeles.



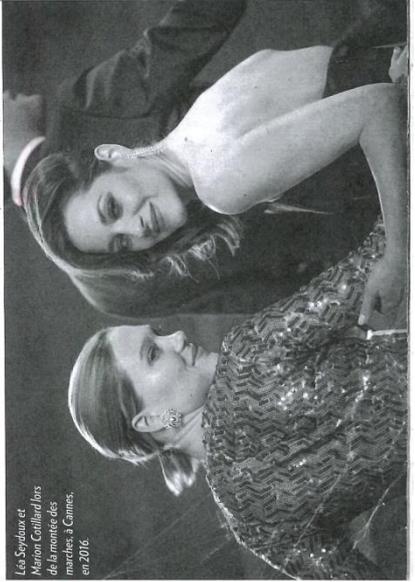
parcinematch.com 71

La chute de l'ogre

On dit que le réalisateur tombe amoureux de son actrice...
Le champ sémantique de l'amour peut cacher des abus de pouvoir. « A Chicago, fois que l'on m'a dit "le réalisateur Court Thomas, c'est toujours une excuse pour de mauvais comportements." Elle ajoute : « Je me souviens avoir vu la photo monter sur scène, à l'AmiAR. Le talent du producteur n'a été égal que la force qu'il déploie pour obtenir ce qu'il veut. » C'est un producteur fantasmatique, dit Alain Terzian, président de l'Académie des César. Il a énormément aidé le cinéma indépendant. Caroline Barclay, l'ex-femme du producteur Eddie Barclay, le connaît depuis vingt ans : « Son comportement est inexcusable. » Elle-même a été soumise aux avancées de l'Américain, au Ritz notamment, où il lui a demandé de lui montrer sa poitrine et de la masser. « Il peut être insistant mais il ne force pas. Il faut simplement être en sorte de ne pas se retrouver seule avec lui. Harvey est par ailleurs un ami merveilleux. Vif, intelligent, passionné et généreux. Il est toujours entouré des plus grands artistes, c'est agréable de le côtoyer. » Elsa Zylberstein aussi le connaît bien. « Mais, dit-elle, je n'ai rien à déclarer. » Dans le tour du monde de ses agressions Harvey Weinstein s'est prêté une année au Festival de Marrakech. « Il a réclame la liste des invités, il voulait savoir quelles actrices étaient La et a demandé les numéros de chambres de quatre d'entre elles. On a interdit de les lui donner », raconte une source proche de l'organisation.

Exclu par les 54 membres de l'Académie des Oscars, licencié de la société portant son nom et probablement déchu de sa Légion d'honneur en France, Harvey Weinstein a promis de se faire saigner. Il a intégré une clinique spécialisée en Arizona. « J'ai un frère qui est aussi indéfinissable que fou, a déclaré Bob Weinstein. J'ai aussi été la victime de ses abus verbaux et physiques [...]. Ce qui me tue, c'est qu'il semble avoir aucun remords [...]. Harvey était le visage de la société. C'est ce qu'il aimait, la célébrité. » Ajouté à lui, Bob envisage de se séparer de leur entreprise.

Enquête : Olivier D'Orsain, Caroline Rottmann et Ghislain Lourdait
 @PallinDobson @ghislorainobry @GhislainLourdait



Les Seydoux et Marion Cotillard lors de la montée des marches à Cannes, en 2016.

MARION COTILLARD : « Le pouvoir n'autorise pas le crime »

Oscarisée en 2007 pour « La Môme », l'actrice française la plus célèbre outre-Atlantique s'est exprimée le 16 octobre, sur Instagram

Plus d'une fois dans ma carrière, je me suis retrouvée face à des prédateurs. Toutes les femmes courageuses qui ont pris parole ont ouvert, je l'espère, un nouveau chapitre. J'ai beaucoup de respect pour elles et je les soutiens de tout mon cœur. Le temps est venu de démentir un système terrifiant. Il est temps que nous, femmes ET hommes, le dénoncions haut et fort pour provoquer un profond changement et que ces choses horribles n'arrivent plus jamais. Le temps est venu d'examiner nos consciences et de se demander jusqu'où avons-nous toléré ces abus ? Le temps est venu de guérir. Ce qui se passe en ce moment est très important. Pour tout le monde. Important pour Harvey Weinstein. Il doit réaliser ce qu'il a fait durant ce trop long temps. Il doit comprendre que cela est malin et criminel et qu'il doit faire amende honorable. J'espère, je souhaite que cela finisse à devenir une meilleure personne.

Important parce que cela pourra dissuader ceux qui pensent pouvoir agir en toute impunité. Le pouvoir ne donne pas le droit de commettre des crimes. Important pour ces courageuses femmes. Ce qui attène l'innocence trahisse que je ressens aujourd'hui c'est que souven pour elles un chemin de réconciliation et qu'elle en ressortent, je l'espère, plus fortes. Elles nous ouvrent les yeux et le cœur, et toutes les personnes qui ont été blessées par de tels actes savent maintenant quelles seront soutenues. Et je veux leur dire que la vulnérabilité n'est pas une faiblesse, c'est une qualité et doit être chérie, respectée et protégée.

marioncotillard @marioncotillard

marioncotillard More than once in my career I was confronted to a situation where I had to dodge predators. All women who have bravely spoken up are hopefully opening a new chapter. I have much respect for them and I support them with all my heart. This is the time we examine our deconstruct a terrifying system. denounce it loud and clear. We are all responsible for what we do and what we don't do. Fringe never happen again. This is the time we examine our have tolerated about? What is happening today, is very important for Harvey Weinstein

20 117 Réactions
 8 h 12 minutes

Connectez-vous pour aimer ou commenter.



Avec sa mère Miriam et son épouse Georgina Chapman, il fête au Légion d'honneur au consulat général de France à New York, le 4 avril 2012.

En janvier 2015, avec l'acteur et réalisateur Ben Affleck ainsi que l'acteur Bradley Cooper (à dr.), aux Chics Choice Movie Awards, à Santa Monica.

film Miramax « Shakespeare in Love ». Dans son discours, elle remercie qui ? Harvey Weinstein.

Méthode agressive pour décrocher la statuette en or... Brutalité pour réduire les actrices à des proies. Utah, en 2008, Festival de Sundance. Dans une chambre d'hôtel, toujours, le producteur écoute Louise Laiton lui exposer un scénario. Il disparaît soudain dans la salle de bains. « Quand il est

revenu, nous raconte-t-elle, il ne portait qu'une robe de chambre, ouverte. Il m'a dit qu'il voulait se baigner dans le jacuzzi. Harvey s'exécute tout en ordonnant à Louise de continuer à parler. « J'avais vraiment peur. [...] J'ai voulu partir. Il est sorti de l'eau, il a saisi mon bras. Il m'a dit : "Je veux juste que tu me regardes me masturber..." L'actrice sort de la chambre, tremblante et se confie à des proches. Mais elle ne dépose pas plainte. Harvey Weinstein repart à New York. L'année précédente, il a épousé Georgina Chapman, une styliste anglaise. Ils ont deux enfants ensemble. Une famille idéale qui habite une maison du West Village, à Manhattan, et passe les week-ends dans les Hamptons. Georgina a essayé de le faire maigrir et de le relooker, mais ça n'a pas duré. Quand il n'est pas occupé à traquer les films,

Le conseil de Courtney Love : « Si Weinstein vous invite dans sa chambre, n'y allez pas »

A Paris, il donne sa préférence au Ritz. C'est là que, en 1995, il reçoit la Française Florence Darci. « Tu ne peux pas faire l'économie d'y aller », lui avait expliqué son agent. Dans la chambre, le producteur, dont la femme est à côté, lui propose de devenir sa maîtresse « quelques jours par an ». Comme ça, on pourrait travailler ensemble. Elle se sauve et se confie à un autre agent influent qui lui aurait dit : « C'est courant, toutes les célébrités passent par là. » Des années plus tard, en 2012, l'actrice Les Seydoux vit une scène presque similaire au Plaza Athénée. Mais la violence physique en plus. Son assistante, une jeune femme, était là. Tout au long de la soirée, il a flirté et en a regardé comme si c'était un morceau de viande. Il m'a invité à venir boire un verre dans sa chambre d'hôtel. [...] Son assistante est partie. [...] Nous parlions sur le canapé quand il a soudainement sauté sur moi et a essayé de m'embrasser. [...] Il est grand et gros, et alors j'ai dû résister vigoureusement. [...] Les femmes qui parlent aujourd'hui sont très courageuses. commente Kristin Scott Thomas. Quant à ceux qui savent ce qu'il n'ont rien dit, ils ont une responsabilité. En 2015, la chanteuse Courtney Love, interrogée à la télévision sur les conseils qu'elle donnerait à une débutante, avait répondu : « Si Harvey Weinstein vous invite dans sa chambre, n'y allez pas. » Son agent chez CAA l'avait immédiatement bannie.

« En France, ce sont les metteurs en scène qui ont le pouvoir, explique la cinéaste française Rebecca Zlotowski

A PARIS, AU RITZ, IL REÇOIT DES COMÉDIENNES ET LEUR PROPOSE D'ÊTRE SES MAÎTRESSES QUELQUES JOURS PAR AN. SA FEMME EST DANS LA CHAMBRE VOISINE

Si Diana Ross décide en 1968 de rendre Michael chez elle, c'est qu'elle connaît la brutalité du père, artiste raté

PAR CATHERINE SCHWAAB

Dites-leur que je suis un extraterrestre venu de la planète Mars ! » Michael Jackson en a marre. Les questions terre à terre de ce biographe le soulent. Oui, c'est bien comme un extraterrestre qu'il se perçoit. Aujourd'hui plus que jamais. Nous sommes en 1995, la star a 37 ans et vient de se remettre péniblement de son premier procès pour abus sexuel sur mineur. Abus sexuel ! Lui que tout le monde s'accorde à décrire comme sexuellement inextimable. De Brooke Shields, son ex-fiancée dix ans plus tôt, à Jane Fonda, Elizabeth Taylor, Lisa Marie Presley, sa brève épouse, ou Diana Ross qui l'a hébergé chez elle enfant, toutes ses meilleures amies sont catégoriques : « Bambi » est un être chaste et pur. Un paradoxe quand on connaît l'enfance volée de ce génie du siècle. Il est né en 1958 et rien, dans ces années où, il a ressemblé au paradis de l'innocence. S'il a très vite connu la gloire dont rêvent aujourd'hui tous les candidats de la « star Academy », il en a aussi été traumatisé : il fallait, bien plus tard, l'écouter raconter les hordes de fans qui se jetaient sur lui, lui touchaient les joues, lui volaient sa chaussure, manquaient de l'étrangler en tirant sur son écharpe, et ont même failli, du temps de Jackson Five, scaler per son frère Jermaine en tirant sur sa tignasse. De quoi virer misanthrope.

Si Diana Ross, la chanteuse des Supremes, décide en 1968 de le prendre chez elle, c'est qu'elle connaît l'ambiance à la maison Jackson. Elle sait la brutalité du père, Joseph Jackson, ouvrier métallurgiste et artiste raté, déterminé à projeter sur sa progéniture ses folles ambitions musicales. Sinon, à quoi bon faire dix enfants ? Dans cette banlieue de Chicago qui ne se remet pas encore de son passé de gangstérisme, les enfants Jackson filent droit. Ecole la semaine et répétitions le week-end. Pas de sorties. Le meilleur - ou le pire - c'est que cette éducation à la schlague commence à porter ses fruits : les enfants savent chanter, et lui, le père, fait couiner sa guitare en se prenant pour James Brown. On n'est pas chez Céline Dion. Le jour où Jo découvre que Tito, son aîné, a bravé l'interdiction de toucher à son instrument - il lui a cassé une corde - , il balance une paire de claques, quelques coups de pied dans le dos, et exige un mini-répit : Tito gratte et les quatre cadets entonnent en tremblant. Les bougres ont du talent. Dans leur petite maison (deux chambres à coucher, une pour les garçons, une pour les parents et le living pour les filles), Daddy est fou de joie. Mummy, elle aussi chanteuse à ses heures, exulte quand elle entend Michael limiter le vibrato rocailleux de son son évangéliste préféré. C'est, malgré les railleries de son

mari, la religion est le refuge de madame. Katherine Jackson est témoin de Jehovah, et avec son fils Michael, elle ne retient pas ses envolées mystiques. Le gosse, qui vit dans la terreur du père, plonge à fond dans cette foi naïve et bien-pensante. Des années plus tard, la star fera de l'amour universel son credo. « J'essaie d'imiter Jésus », lâcherait-il sans rire à l'hanimatrice-productrice vedette Oprah Winfrey qui changera prudemment de sujet. A la lumière de sa disparition, on se dit aujourd'hui qu'il est mort en martyr.

C'est son épousouffante carrière fut un Golgotha. Il a créé des jaillissements d'énergie vitale, de sons recueils, de génie chorégraphique, de trépidante rythmique au prix d'une torture quotéidienne. Le plaisir, Michael ne connaît pas. Conditionné dès ses 9 ans par la sévérité impitoyable de son père, le jeune chanteur-compositeur-chorégraphique danseur devient son propre bourreau. Sa mère raconte l'avoir vu s'entraîner pendant des mois avant d'entrer en studio en 1979 : il travaille les pas de danse qui feront le succès de « Off The Wall », produit avec Quincy Jones. Succès mondial : 15 millions d'albums vendus, et plein de singles en tête des palmarès. Pourtant, un soir, elle le trouve effondré, en pleurs, dans la salle de répétition de leur maison d'Encino, la banlieue de Los Angeles où la famille a déménagé. Des semaines que son fils se nourrit à peine, ne se lave plus et déambule comme un zombie sans changer ses fringues. Il pèse 48 kilos pour 1,76 mètre. Et voilà, il n'a décroché qu'un Grammy Award du meilleur chanteur pour le titre « Don't Stop Til You Get Enough ». La honte... Il se jure de sortir « la plus grosse vente de la terre ».

Il va arriver en 1982, avec « Thriller », 25 millions d'albums vendus à l'époque. Aujourd'hui, les estimations varient entre 65 et 108 millions. Sans parler de huit Music Awards et huit autres Grammy Awards, plus une étoile gravée dans le trottoir du Hollywood Hall of Fame... Quant au clip de quatorze minutes, ce scénario morbide de spectres monstrueux qui a valu les premiers cauchemars à plusieurs générations de fans, il est la première vidéo d'un artiste noir américain à être diffusée en boucle sur MTV. Paradoxe chez ce Bambi des étoiles : son imaginaire est peuplé de violence et d'effroi, ses titres de chansons sont angossissants - « Thriller », « Dangerous », « Smooth Criminal », « Content, Michael ! Jamais. Pourtant, il y aurait de quoi. Lui, le fon des performances corporelles, invente cette année-la une danse qui va influencer les ballets contemporains du monde entier : le moonwalk step. Ou sa fine silhouette fabuleusement élastique, ponctuée de

L'identité perdue

La puissance créatrice de la jeune star des Jackson Five (15 ans à l'époque) semble insaisissable. Mais, en décembre 2002, le personnage inquiétant qu'il est devenu commence à vaciller. Il comparait devant un tribunal californien pour avoir annulé plusieurs concerts.



... reculé tout en faisant semblant de froter les yeux. Quand, devant sa caméra, il découvre dans l'émission animée par Motown (25 ans en 1983), il découvre un pas de portable, pas de SMS, pas un vieil homme. J'attendais la révélation plus beau compliment ? L'icône de la jeunesse, son dauphin, n'est toujours pas heureux. Le sera-t-il jamais, riche, célèbre, adulé... Il a quitté les États-Unis, a chanté un duo avec Prince, a écrit le triomphal « We Are The World », a écrit le triomphal « We Are The World », a écrit le triomphal « We Are The World », a écrit le triomphal « We Are The World ».

CELUI QU'ON APPELAIT « GROS NEZ » SOIGNE SA NÉVROSE PAR LA CHIRURGIE

... communiqué qui précise n'avoir plus pratiqué d'intervention sur lui depuis 1998. Le médecin, qui compte pas mal de clients dans la jet-set hollywoodienne, n'a pas eu de mal à être associé à un tel massacre; car c'en est un. Quelle est la part de maladie qui l'a obligé à pratiquer des greffes de peau ? Et la part de chirurgie volontaire ? Sans parler d'un amaigrissement de plus en plus spectaculaire qui lui fait des pommettes de top model russe anorexique. Mais là ce sont des soucis plus embêtants qu'un nez raté qui lui coupent l'appétit... Devenu milliardaire, Michael Jackson a décidé de tout faire pour ne jamais quitter l'univers de l'enfance. Il a maintenant les moyens de réaliser des fantasmes aussi infantiles que mégalos. C'est l'acquisition du domaine de Neverland, en 1998, qui va faire basculer sa trajectoire fabuleuse vers l'enfer. Il paie son ranch 175 millions de dollars. Une biontelle pour ce Crésus du show-biz qui gagne, en gros, 50 millions par an. On ignore si les chimpanzés, les boas, les kangourous, bref le zoo, plus les trains à vapeur, la grande roue, les manèges, les toboggans, les salles de cinéma et les distributeurs de bonbons sont inclus dans ce prix. Les fans, les parents, les enfants accourent... et Michael Jackson se lâche parmi les bambins. Il a passé 40 ans mais se prend pour l'un des leurs. A-t-il réellement abusé de la confiance de ses petits copains ? Les a-t-il tripotés ? Masturbés ? Ou juste étreints tendrement ?... Des témoignages troublants de gosses un peu gênés font la une lors de deux procès, en 2003 et 2005. Dans le box des accusés, le chanteur, de plus en plus mystique et angélique, se défend mal. Une vidéo le montre, l'air altéré, quand il répond au journaliste Martin Bashir : « Mère Teresa, la princesse Diana, Audrey Hepburn ne sont... »

1) Le thème
 2) Le poème
 3) l'intrigue
 4) la morale
 5) la conclusion
 6) la signature

Patrick Demarchelier :
Lorsqu'elle souriait, le monde
entier s'illuminait »

Catherine Schwaab
 la princesse de
 Consolation

« Dès son mariage, on a toutes voulu s'habiller comme
 On observait ses toilettes dans le moindre détail, ses
 ses, sa façon d'être... J'avais peine à croire que quelqu'un
 son entourage était subitement devenu la femme la plus
 rée au monde. On la voyait sur toutes les couvertures
 magazines, son changement de look a été spectaculaire ! »
 nda Hall est une amie de la famille Spencer. Elle ignore
 ne rédactrice de « Vogue », Anna Harvey, tente coura-
 ement de donner un semblant de style à cette petite
 laise godiche et rougissante. « Ses sœurs avaient tra-
 é à « Vogue ». Elles pensaient que nous pourrions l'ai-
 ». La malheureuse en a bien besoin. A 19 ans, Diana

e garde-robe de pauvre, mal-
 es solides origines aristocratiques.
 endante de Georgiana Spencer,
 esse de Devonshire, et cadette du
 mie Althorp, la jeune femme s'ha-
 de fleuriettes Laura Ashley, dans
 ceilleur des cas, et plutôt Marks
 penceur pour venir travailler au
 in d'enfants où elle est assistante
 -cultrice. Une fois princesse, elle
 longtemps honte en voyant réap-
 être régulièrement une touchante
 o perso où elle pose avec deux en-
 s en jupe transparente mi-longue
 imée de petits ceurs et gilet de
 d-père sans manches qui aurait fait
 son papa, le comte Albert Spencer.
 it dire que, en 1980, dans sa famille,
 corde plus d'importance aux pro-
 tés immobilières et aux bonnes
 ières qu'aux utilités de la mode.
 tant, à Paris, les nouveaux créa-
 s font la révolution : les Mugler,
 a, Gaultier, Montana inventent les
 r-women en tailleur épaulé et im-
 nt les top modèles conquérantes,
 y, Naomi, Linda, Christy, à la plâs-
 : sanglée dans des fourreaux fuch-
 Elle y viendra. Mais, à l'époque,
 na doit s'imaginer que Montana
 ne marque de skis.



Le photographe
 et sa muse, à Londres,
 en 1989.

Dans sa robe de mariée, meringue surchargée de
 volants, de nœuds et de broderies, elle arbore, incrédule,
 l'uniforme du conte de fées. Cette jeune lady au regard
 candide épouse un futur roi de treize ans son aîné. Et c'est
 toute l'Angleterre qui pleure d'émotion.

En ouvrant les journaux, le lendemain, «Sly Di »
 (timide Diana) découvre, stupéfaite, le pouvoir de l'image :
 800 millions de spectateurs ont suivi son mariage dans le
 monde. Dès ce moment et jusqu'à sa mort, elle sera guct-
 tée, épiée, flashée à chacune de ses sorties. Aucun membre
 de la famille royale n'avait jamais électrisé la presse comme
 Diana. A tel point qu'elle finira par déclencher la jalousie
 de Charles, ravi au début, de jouer avec humour «le mari
 de lady Diana », puis un rien contrarié de devenir le faire-
 valeur de Madame pour les médias. Lesquels ne se gênent
 pas pour lui signifier leur mécontentement quand il appa-
 rait seul, et lui tournent le dos dès que surgit sa femme ! Au
 palais, les fonctionnaires du protocole, bluffés, n'arrivent
 plus à suivre. Pas sorcier, pourtant, d'imaginer qu'à côté de
 la Reine, de la reine mère et de la princesse Anne l'arrivée
 de Diana rafraîchit, embellit, décoiffe une royauté empê-
 trée dans son austérité vieillotte. Sarah Ferguson, la mar-
 rante, n'est pas encore la femme d'Andrew ; la seule touche
 de fantaisie, c'est le franc-parler et les tenues guillerettes
 de la reine mère... qui va fêter ses 81 ans ! Alors, bien sûr,
 au moindre déplacement du jeune couple, photographes et
 paparazis s'en donnent à cœur joie. La demande des jour-
 naux ne tarit pas, ils sont sûrs de vendre leurs clichés. David
 Emanuel qui, avec sa femme Elizabeth, a été la robe de
 mariée : « Personne au monde n'a été autant surveillé que
 Diana. Pas même Marilyn, ni Jackie Kennedy ! »

Il faut dire que, avec elle, il y a toujours quelque chose à
 se mettre dans le viseur. Quand elle n'est pas une tenue
 fracassante, elle affiche un regard noyé dans ses dépressions.
 Ou'elle rit ou qu'elle pleure, lady Di est plus que belle : ex-
 pressive. On lit dans ses yeux bleu per-
 pèche les tumultes qui la traversent.

Le bonheur d'être mère, le fiasco de
 son mariage, l'empathie envers les ma-
 lades et les déshérités, la tendresse, la
 surprise, l'insécurité...

Et quand on se lasse de décrypter
 ses attitudes, il y a toujours une robe, un
 tailleur, un chapeau à critiquer, à imiter
 Personnage public, elle ne s'habille pas
 selon son caprice. Catherine Walker, la
 styliste qui tissa sa carrière grâce à elle :

« Diana devait incarner à la fois une
 mère, un membre de la famille royale,
 la future reine d'Angleterre, une ambas-
 sadrice et... une icône. » A chaque
 voyage à l'étranger, elle s'efforce d'ho-
 norer le pays qu'elle visite - Chanel en
 France, Moschino en Italie... -, porte les
 couleurs du drapeau - blanc et rouge

Après son divorce, elle se met lentement à renaître. Elle vole la vedette aux stars de Hollywood

McKnight comme coiffeur. Sam est une des stars de « Vogue », il travaille avec les grandes maisons italiennes et françaises. Demarchelier n'a pas besoin de lui donner de consignes. Il a compris qu'il a le feu vert pour tailler dans cette lourde frange, effiler et raccourcir la nuque, revoir le « mété-chage ». La belle est transfigurée. « Maquillée avec légèreté, les cheveux courts, elle avait l'air jeune, fraîche, adorable. » Adorable, elle l'était. Tous ceux qui l'ont habitée, formée aux discours à l'humanitaire, sont unanimes. Demarchelier : « Elle avait quelque chose de magique. Elle était généreuse et gentille. Elle aimait sincèrement les gens, possédait une beauté intérieure. Sur les photos, on percevait sa bonté. Son charme était naturel, elle ne calculait pas. » Oui, c'était son naturel, un mélange de vulnérabilité et de tension, qui lui donnait du charme. Cette façon de rougir quand on s'adressait à elle, quand elle prenait la parole la rendait encore plus irrésistible.

Pourtant, au fil des années, la jeune femme un peu maladroite s'était bel et bien débarrassée de ses inhibitions. Une fois ses illusions romantiques rangées dans l'armoire, aux souvenirs, en 1992, puis son divorce, en 1996, elle se met lentement à renaître. Commence par découvrir V, s'active, le contour du sex-appeal. Dans ses robes de sirène - Diana peut en rencontrer aux plus sensuelles stars de Hollywood. D'ailleurs, elle leur vole régulièrement les âmes des journaux. Mais au-delà de cette habileté médiatique, Sky Dive métamorphose en Super Di. Elle, toutes les femmes, ce sont ses vêtements qui parlent. Elle décide de changer complètement de look. Comme elle porte des robes moulantes et sexy, beaucoup plus de tendance internationale. Par exemple, elle qui, dans les visites officielles, n'avait pas droit au noir (réservé aux entretiens), elle nous a demandé un fourreau total black, en dentelle, très décolleté, comme pour affirmer : « Je suis encore belle, je suis encore sexy. » De fait, elle avait minci, embelli avec l'âge.

Enfin, comme pour anticiper la moindre velléité de domination, la voilà qui, de son 1,80 mètre, s'adonne à Manolo Blahnik, ces escarpins de 8, 10, 12 centimètres qu'elle n'aurait jamais osés avec Charles. La modeste n'est plus de mise. Catherine Walker se souvient. « Elle modelait son corps avec acharnement : musclé, hâlé, gommé afin de mieux traverser sa crise conjugale. » Se voir belle et victorieuse sur les photos est sa revanche.

Quand elle meurt, cette nuit d'été à Paris dans le tunnel de l'Alma, Paris Match publie une photo d'elle en maillot de bain turquoise, corps bronzé, impeccable. Elle aurait approuvé. Catherine Walker : « A la fin de sa vie, j'étais devenue suffisamment forte pour sur-passer son image. » C'est cette amie de scène, une discrète et reconnaissante, qui réalisera la robe de ses funérailles. Elle du Royal Blog à Lady Di

Personne. ■ Catherine SCHWAB

PARISMATCH.COM

des Beatles. Elle a tout à coup mis la vie publique britannique sur le devant de la scène. Sans parler des retombées commerciales de l'idolâtrie. « Beau ou laid, tout le monde veut le même chemisier à pois, le même bibi, le même biter rouge. Les stylistes de ses débuts - Catherine Walker, Bruce Oldfield, David Emanuel, Caroline Charles - en ont tiré une renommée qui dépassa largement le volume de leurs manches ballonnées, c'est dire.

Durant les premières années, sa formidable photogénie compensa son style... anglais. Patrick Demarchelier, qui deviendra son ami, l'a découverte dans son objectif en 1986, à Higginore, où elle séjournerait seule avec ses enfants. Une rencontre informelle où la princesse se révèle chaleureuse et décontractée : « Ce que je préfère, c'est son sourire, magnifique. Lorsqu'elle souriait, le monde entier s'illumina. Son sourire était séduisant, superbe. » Évidemment, la jeune femme n'a pas l'habitude de poser ; mais à 25 ans, elle a intégré l'art du paraître. En capeline et chemise à jabot ou en longue robe à paillettes et diadème de perles et diamants, elle fait peut-être ricaner les Françaises qui traillent son côté endimanché, mais sa silhouette tranche avec celle de Bernadette Chirac ou Barbara Bush. Presque 1,80 mètre, un corps élancé, épaules bien dessinées, des jambes longues et un je-ne-sais-quoi d'égaré dans le regard.

Quand Patrick Demarchelier accepte de photographier Diana, il sait que ce sont ses clichés dans « Vogue » qui ont séduit. Alors, princesse ou pas, il propose de lui « refaire un look ». En clair, de casser son côté numuche en la remaquillant et en la reconifiant. Quand il évoque la question, le diplomate photographe euphémise sur sa « chevelure abondante », son « maquillage sophistiqué avec un gros trait d'eye-liner bleu... ». Bref, il l'admet, elle faisait « démodé ». « Nous avons embauché une maquilleuse et pris Sam

1989, Diana a 28 ans, deux enfants et cette énigmatique tristesse dans le regard.



PARIS MATCH DU 23 AU 29 AOÛT 2012

eur a dû en avaler son
 . Pour nous, déjà,
 s' télespectateurs,
 avait de quoi choquer.
 maïssable, Bernard.
 mettait un soin jaloux
 rdonnement de sa
 ure – un méli-mélo de
 et de reflets colorés –,
 otre petit écran, le
 éplumé, tel un oisillon
 mois qu'il n'était pas
 on? Son fils Stéphane
 iquement, le 23 sep-
 pie souffre d'un « can-
 extension sur le bas de
 re l'effet d'annonce, on
 ence, en le découvrant
 ournal télévisé se ren-
 Bruxelles, de la réalité:
 e, la garce. Avec son
 imio, radiothérapie, et
 imoins apparentes. S'il
 : virile, ses pommettes

**Le personnage :
 célérité et d'esbroufe**
 re n'est plus le même.
 ns, aurait eu toutes les
 orter pâle et de ne pas
 e à l'énième séance de
 u Crédit lyonnais, cette
 me notre vie depuis plus
 les mots de son épouse
 en d'hommes, d'import-
 nt remplacer par leurs
 est pas de ceux qui se
 en plein dans la tour-
 re d'un incroyable cou-
 evant le palais de justice
 re casquette et les yeux
 s de soleil, il ne s'est pas



Le matin même, il est arrivé pour contester une saisie de biens ordonnée dans le cadre du remboursement de sa dette envers l'État français.

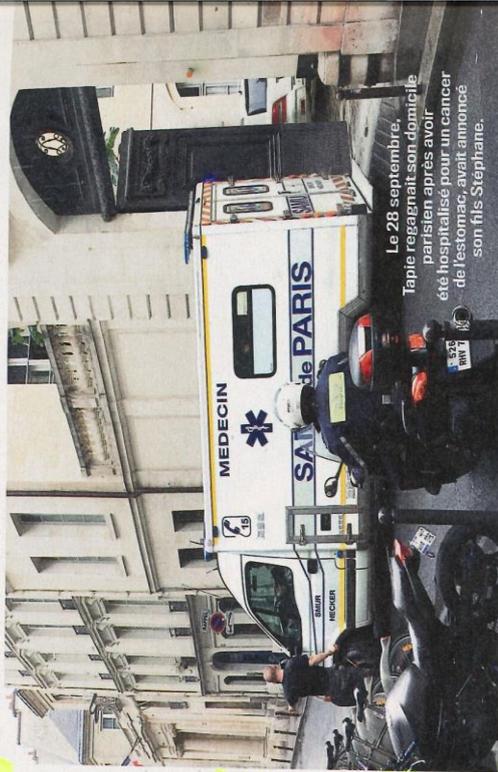
Casquette et lunettes noires pour masquer les effets de la chimiothérapie, l'ex-ministre ménage ses apparitions publiques.

LORS DE CETTE AUDIENCE, TAPIE A ACCUSÉ LE CRÉDIT LYONNAIS D'AVOIR VOLÉ LES FRANÇAIS ET L'ÉTAT D'AVOIR « MIS LE COUVERCLE SUR LA MARMITE »

mittiés. Une façon d'infléchir la justice belge? Cette instance civile dont il espère qu'elle «mettra un point d'honneur à inter- roger le droit européen pour savoir si ce qui a été fait a été bien fait ou pas», comprendra condamner les procédures de saisies finan- cières réalisées sur l'une de ses sociétés sises au plat pays. Nous ne sommes pas dans sa conscience, et peut-être, qui sait, notre Nanar, prodigieux provocateur, n'a-t-il pas été tenté bousculer les esprits, mais de là à imaginer qu'il veuille apitoyer les magis- trats... Qu'en revanche il veuille par cette simplicité, cette mise à nu, prouver qu'il n'est pas homme à se laisser abattre, que des combats il en a mené d'autres, beaucoup d'autres, et que ce n'est pas le crabe qui aura la peau, lui dont le courage est la nature.

Un homme « considéré comme illégitime », selon son fils

On l'a un peu oublié, mais Bernard Tapie sans cesse dit batailler pour se frayer un chemin. À la différence des Arnault ou Bol- bré, il est né sans réseau, sans petite cul- bre en argent dans la bouche. Papa était unvrier fraiseur, maman aide-soignante, un grand-père cheminot et il a grandi au blanc-Mesnil dans la banlieue nord de Paris. A se prendre de vertige quand on regarde la suite. De P-DG milliardaire à comédien de théâtre à succès, de ministre de la Ville à patron d'une prestigieuse équipe de football sans oublier vendeur de télévisions, magnat de presse, animateur, producteur... Il a tout tenté, et mené à bien, le plupart de ses audaces, avec plus ou moins de bonheur quand on songe à ses derniers pas dans la chanson, mais avec ces moments forts, des réussites qui n'ap- partiennent qu'à ces êtres d'exception qui arient foi en eux et rage de le prouver au onde. On repense à cette phrase de Lau- rent, son fils cadet: « Mon père a toujours été considéré comme illégitime dans les lieux dans lesquels il était parce qu'il n'y t pas entré selon les canons classiques. Il gagné la Coupe d'Europe de foot sans mais avoir été dirigeant d'un petit club venu grand. Il a battu le record de l'Atlan- que alors qu'il n'avait jamais barré un seul teau. Il est devenu député, puis ministre



Le 28 septembre, Tapie regagnait son domicile parisien après avoir été hospitalisé pour un cancer de l'estomac, avait annoncé son fils Stéphane.

sans avoir jamais collé d'affiche, etc.» On le lui a fait payer parfois, l'embaillant six mois en 1997 sous notre République assoiffée d'exemplarité quand elle a affaire à un gros bonnet qui jongle avec les com- bines. Bernard Kouchner a témoigné d'«un Bernard Tapie très affaibli, et pour la pre- mière fois, fragile». S'il n'y avait eu l'entou- rage d'airain de sa famille, de son épouse d'abord, son pilier depuis trente ans, avec

Une attitude pour défier la grande faucheuse

laquelle chaque soir, de sa cellule, il avait «à 22 heures un rendez-vous imaginaire» aurait-il tenu? Forcé est de constater, en tout cas, qu'au lieu de déprimer, il s'est de suite remis dans les starting-blocks, partant pour d'autres expériences, théâtre, cinéma, télévision. Victorieux une fois de plus. De là à imaginer qu'un jour il aurait à se battre contre un animal qui se déplace de guin- gois et sème des métastases... Dans VSD il avait eu cette expression pour parler de la

prison: «la pire épreuve de ma vie». Et ajou- té: «Quand on a l'amour et la santé, on a l'essentiel, il ne peut rien vous arriver.» Ces mots aujourd'hui résonnent étrangement. S'il avait su... C'est autre chose désormais d'affronter ce qui, on allait dire, ne dépend pas de vous. Quoique... En réponse à un journaliste belge qui lui demandait s'il avait l'impression de subir un acharnement, il a eu ces mots: «Oh! là, là! C'est à mon esto- mac qu'il faudrait poser la question!». En clair, à force de ferrailer contre le Crédit lyonnais, son estomac en aurait payé le prix. Preuve, s'il en est, que le moral influe sur le corps. En mal, cette fois. Alors pour- quoi pas en bien? Cette façon de redresser la tête, cette véhémence intacte durant toute l'audience n'est-elle pas le plus direct, le plus efficace des bras de fer à l'encontre de la grande faucheuse? Tu ne m'auras pas. On ne terrasse pas Namar. «Ce n'est pas le moment de faire ma nécro!», plaisantait-il en septembre dernier. Tout à fait d'accord.

MARYVONNE OLLIVRE

retastax - guingois
Kawork

LES XII TRAVAUX D'HERCULE MACRON

Tel le héros mythologique,
le chef de l'État s'attelle à la tâche avec
une détermination de gladiateur.
Il ne marche pas, il galope. Une course
contre la montre pour réaliser
une flopée de réformes avant la fin de son
quinquennat. Mais, au train où il va,
il risque fort d'épuiser son programme
présidentiel bien avant.

N° 2116 - 9

CHRISTOPHE L. SPA. PHOTOGRAPHIE VES BOTTALICO POUR VSD



Façon bulldozer, le président sort de son bureau pour accueillir un représentant syndical à l'Élysée. Sans message ni épée mass armée, d'un tic-tac peu amène... Jugeant l'opinion publique mûre pour la « transformation du pays », il ne compte pas se laisser limiter par quelques mauvais calculateurs.

Justice, SNCF, enseignement, fiscalité, sécurité routière, chasses présidentielles, etc. In liste des travaux entrepris par le président s'allonge presque chaque jour. Et si, contrairement à Hercule, fruit des amours illégitimes de Zeus et d'Alcmène, Macron ne fait usage ni d'une massue ni d'une épée ou d'un arc, il use comme le héros mythologique de pas mal de culot et d'opiniâtreté pour s'attaquer aux monstres jusqu'ors irrédicibles de l'État. N'écouter que son courage, l'intrépide quadra ouvre des foudres à tour-va, sourd aux menaces, plaintes et autres jérémiades des syndicats. Et la profusion des attaques désablées, semble-t-il l'ennemi. Vif comme le clair-souple et élastique comme un chat, il dépie les balles perdues. Et réussit là où d'autres se sont cassés les dents. Il a réglé en huit mois l'explosif dossier Notre-Dame-des-Landes, entraîné comme un boulet par ses prédécesseurs durant près de quarante ans. Galvanisé par ces succès, Macron accélère. « C'est comme un *rushman*. Il a pris la balle, il court et il voit que s'il se retourne il est mort », résume l'un de ses ministres. Ses collaborateurs, eux, peinent. Contrairement au demi-dieu, ils ont besoin de plus de quatre

« Le rythme des réformes ne s'arrêtera ni demain ni dans les mois prochains »

heures de sommeil par nuit. Lui n'a pas le temps. Il dormira plus tard. Après le quinquennat. Celui-ci ou le prochain. Pourquoi s'arrêter ? « La tâche est immense », déclarait le président au soir de son élection, le 7 mai dernier. Ça tombe bien il aime abattre de la besogne. Mais contrairement à Hercule, qui menait à bien ses œuvres les unes après les autres, le président les multiplie avant même d'en avoir achevé une. Et recule parfois, comme sur le muséaire. Qu'importe. « Le rythme des réformes ne s'arrêtera ni demain ni dans les mois prochains ni dans les trois mois », a-t-il déclaré le 11 mars. Mieux, il va s'accélérer encore plus avec un projet hebdomadaire à chaque Conseil des ministres selon le porte-parole du gouvernement Benjamin Griveaux. D'ici qu'Hercule doive se transformer en Sisyphe.

Fiscalité La suppression de la taxe d'habitation pour 80 % des Français, promise durant la campagne présidentielle sera mise en place entre 2018 et 2020. Un manque à gagner qui devrait s'élever à 18 milliards d'euros. Puis sonnera l'heure, le 1^{er} janvier 2019, du fameux prélèvement à la source, « véritable usine à gaz », selon le person- ➤

LES XII TRAVAUX D'HERCULE MACRON

déjà, la disparition de la CSG est venue gonfler nos feuilles de paie. Mais pas les pensions des retraités, considérés comme des nantis. Quant à l'ISF, il se transforme en IFI, impôt sur la fortune immobilière.

Enseignement Le président remanie, de front, l'examen du baccalauréat (créé il y a plus de deux cents ans) et l'université. Deux monuments intouchables jusqu'alors. Avec la mise en place de Parcoursup, la plateforme d'admission postbac destinée aux 800 000 élèves de terminale qui doivent envoyer, avant le 31 mars, leur vœux d'orientation dans l'enseignement supérieur. Quant au bac, il sera désormais limité à quelques épreuves, les autres disciplines étant évaluées en contrôle continu.

Justice Pour désengorger la justice criminelle (les cours d'assises) embouteillée dans toutes les grandes villes, la chancellerie va créer un tribunal criminel départemental uniquement composé de magistrats professionnels habilités à juger les crimes passibles de quinze à vingt ans d'emprisonnement. L'utilisation du bracelet électronique sera généralisée. Les amendements de peine au-delà d'un an seront supprimés.

Migrants Un projet présenté au printemps prône l'accélération de l'instruction des dossiers de demande d'asile. Ainsi que l'amélioration de l'accueil, l'hébergement et l'intégration des réfugiés qui obtiennent un titre de séjour. Moyennant quoi un contrôle rigoureux sera mis en place dans les centres d'hébergement.

Égalité des sexes En novembre 2016, Macron a détaillé ses « trois priorités : l'éducation et le combat culturel en faveur de l'égalité, un meilleur accompagnement des victimes et un renforcement de l'arsenal répressif ». Et pour réduire les inégalités de salaires, un logiciel cèdera désormais les entreprises qui ne respectent pas la loi.

Chasses présidentielles Créées par François I^{er}, elles avaient été supprimées par Jacques Chirac à son arrivée à l'Élysée. Macron a décidé de remettre à l'honneur cette pratique qu'il considère comme « un instrument d'attractivité qui fascine à l'étranger, et représente la culture française », lors

du grand sommet franco-italien prévu au château de Chambord en septembre prochain. But, draguer le million de Français chasseurs. Ainsi que les fines gâchettes du CAC 40, diplomates et autres chefs d'État étrangers.

SINCF Pour pallier aux déficits et à l'exigence de rentabilité, le président « modernise » et « dégrèse ». Et n'y va pas par quatre chemins : il diminue les salaires, révoque le statut de cheminot et ouvre l'entreprise publique à la concurrence.

Réforme constitutionnelle Présentée en Conseil des ministres le 6 mai, elle comportera l'introduction d'une dose de proportionnelle dans les législatives, la réduction du nombre de parlementaires, la restriction de leur droit d'amendement et le non-cumul des mandats.

Sécurité routière Outre la baisse de 90 à 80 km/h sur les routes bidirectionnelles qui entrent en vigueur au 1^{er} juillet 2020, figurent dans le plan présenté par Édouard Philippe l'extension de l'usage de l'éthylotest antidémarrage et la répression renforcée à l'encontre de l'usage du téléphone portable en volant ainsi que des infractions graves au code de la route, conduite sans permis, usage de stupéfiants, etc.

Presso Le chef de l'État a décidé de bouter les journalistes hors de l'Élysée. Le nouvel espace de presse dédié aux accrédités à la présidence sera désormais situé au 4, rue de l'Élysée. Une « décision unitaire, sans concertation », a reconnu le service de communication du palais.

Plan entreprise Dit par Bruno Le Maire, le ministre de l'Économie, présentera en avril son plan d'action pour la croissance et la transformation des entreprises. Un texte destiné « à faire grandir » les PME face à la concurrence étrangère. Au menu : simplification des règles de transmission, accessibilité au financement. Et développement de la participation des salariés aux bénéfices.

Privatisations L'État va enclencher le processus de privatisation d'Aéroports de Paris, dont il possède 50,6 %. Et réfléchir à l'ouverture en Bourse du capital de la très florissante Française des jeux, dont il détient 72 %.

SYLVIE LUTHERN



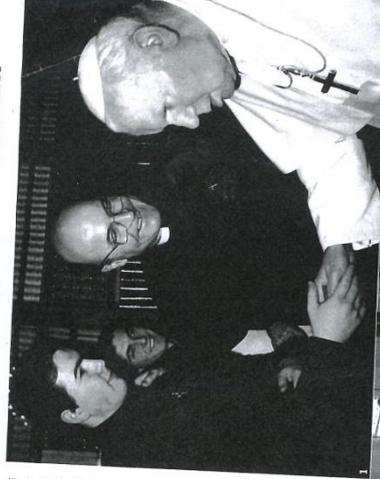
À l'Élysée, le 6 mars, face aux caméras, Macron signe la promulgation de la loi sur la modification de l'accès à l'université. À sa droite, de son quinquennat, aux côtés de Frédéric Vuille, le ministre de l'Enseignement supérieur, de Jean-Michel Gatheaux, le porte-parole du gouvernement.

"EN FAN, J'AI TOUJOURS ÉTÉ BIEN ACCUEILLI DANS LES CONCERTS DE METAL. JE N'Y VAIS PAS POUR ÉVANGÉLISER MAIS SI ON VEUT ME PARLER DE DIEU, JE SUIS OUVERT"

Dans la salle de concert Chez Paullette, à Pagny-Derrière-Barine, un petit village de Meurthe-et-Moselle, trois cents fans de metal, en transe, vibrent au rythme du groupe allemand Freedom Call. Chris, son leader, s'arrête soudain de jouer et lance au public : « C'est bon, hein ! C'est bon ! Vous êtes en érection ! Enfin... sauf le prêtre, bien entendu ! » Des rires fusent. Le prêtre, c'est Bertrand Monnier. Difficile de le rater avec son col romain et son T-shirt Iron Maiden Monnier, 38 ans, est le curé de Dieu - comprendre Dieu-sur-Meuse - une paroisse de 400 km², trente clochers et dix mille âmes. Cet original a plusieurs passions : la Bible mais aussi les jeux de plateaux, les films fantastiques (il a fait sa maîtrise de théologie en 2008 sur l'influence biblique dans *Le Seigneur des anneaux*) et le heavy metal.

L'occupation religieuse et plongée dans l'univers du metal se sont construites en parallèle. « J'ai découvert Guns N' Roses, Metallica, Nirvana à 12 ans, en classe de cinquième. J'ai adoré et je suis entré progressivement dans le heavy metal. C'est une musique riche et complexe, lourde, qui demande que l'oreille se forme et un engagement personnel. Il y a une énergie extraordinaire qui remue les tripes. Le metal, c'est une musique qui s'écoute de l'intérieur. Par exemple, quand je baptise, on peut juste voir que je mets un peu d'eau et que je tartinne d'hui le front. On comprend ce qui se passe sans le voir de l'intérieur, si on aime le personnage. De l'extérieur, on ne comprend pas. »

Des 18 ans Bertrand a senti cet appel à devenir prêtre. Son bac en poche, il entre à son séminaire. « Ma formation s'est plutôt bien passée. C'est sûr qu'être passionné de musique et de metal, ça fait un peu deux poids. Mais les profs s'y sont faits. Et aujourd'hui mes frères prêtres comprennent ce que je vis. On a de très bonnes relations, chacun avec nos particularités. Et, du fond de la campagne meuseuse, j'en fais pas trop de vagues. » Bertrand Monnier ne voit aucune incompatibilité entre les deux pôles de sa vie. « Les frères ont des passions, comme tout le monde. Heureusement ! Si on les imagine enfermés



dans leur église - c'est mal les connaître ! Comme prêtre j'ai toujours été bien accueilli dans les concerts de metal parce que je suis un vrai fan. Je n'y vais pas pour évangéliser : après, si on veut me parler de Dieu, ce n'est pas un problème, je suis ouvert. Et ça arrive bien sûr. » Touchant, le metal a parfois mauvaise réputation. Certains y voient une musique sans équilibre. Certains font rive le curé. « Rien sûr, mais avoir écouté du metal, on va sacrifier un peu à Satan... Cette légende est née du fait de l'utilisation dans le metal depuis le rock au Black Sabbath de la quinte diminuée dissonance, c'est-à-dire d'un ensemble de cinq notes de musique qui était appelé au Moyen Âge la « note du diable. Et elle était interdite par l'église. Voilà, c'est aussi simple que cela. »

Et quand un prêtre des Vosges a refusé une intention de prière pour les quatre-vingt-dix victimes du Bataclan au motif, selon lui, qu'elles assistaient à un concert « inspiré par Satan ». Bertrand Monnier a été appelé en renfort. « J'ai écrit une tribune dans L'Est républicain à la demande de l'évêque des Vosges pour expliquer ce qu'était le metal. Ça m'a choqué car j'ai des connaissances qui étaient au concert des Eagles Death Of Metal. J'aurais pu y aller aussi. J'ai été consterné, mais on ne va pas goûter du scandale au scandale. »

Pour promouvoir cette musique dans la Meuse, Bertrand Monnier et quelques copains rencontrés au gré de concerts ont fondé, il y a six ans, l'association Metal

copy
-copy
pas mal



- Pippa Middleton et James Matthews L'amour Roi

Point de vue hors série, décembre 2017

- Le destin et les funérailles d'un prince hors du commun

Point de vue, n° 3631, 21 février 2018

- Adieu, divine Danielle Darrieux

Point de vue n° 3614 25 octobre 2017



- "Miss France 2018, le fabuleux destin de Maéva"

Gala n°1281 20 décembre 2017

- "Nicolas Fafiotte le couturier de ces miss"

Gala n° 1281 20 décembre 2017

- "Les derniers jours de l'idole. Johnny"

Gala n° 1279 13 décembre 2017

- "Pénélope Leprévoste la conquérante"

Gala, N°1173, 2 décembre 2015

- "Sylvie Vartan, Paris c'est mon pays"

Gala, n°1173, 2 décembre 2015

Corpus *Point de vue*



Thierry Klifa

« Tout le monde aimait Danielle Darrieux »

Le cinéaste a dirigé à deux reprises cette icône du cinéma. Alors que sort le 8 novembre son nouveau film, *Tout nous sépare*, avec Catherine Deneuve, il évoque la mémoire de l'actrice qui l'a tant marqué.

Depuis tout petit, ma grand-mère, que j'ai jamais passionnément, m'a initié au cinéma. Danielle Darrieux était son actrice favorite. Elle m'avait dit l'avoir vue dans l'après-guerre à la présentation de la collection Dior. « Je n'avais jamais vu une femme aussi belle », avait-elle ajouté. J'ai grandi avec cette actrice à l'esprit, qui avait fasciné ma grand-mère, laquelle n'était pourtant pas très impressionnable... *Enfance est partie*, que j'ai eu la chance de tourner avec elle en 2001, était très inspiré de ma relation avec mon aïeule. Danielle Darrieux n'avait jamais encore joué dans un court-métrage, je n'étais pas sûr qu'elle m'accorde sa confiance. Elle a finalement accepté. Mon long-métrage suivant, *Une vie à l'envers*, était moins autobiographique, mais le personnage incarné par Danielle Darrieux empruntait encore quelques répliques à ma grand-mère. Danielle était au courant, cela l'amusait de savoir ce qu'elle représentait pour moi au-delà de notre relation professionnelle. **Je me rappellerai toujours de notre première rencontre.** Jeune journaliste à *Studio Magazine*, j'ai attendu plusieurs années avant d'oser demander une entrevue, qu'elle a acceptée. J'avais préparé ce moment comme un fou. Ma première question portait sur les raisons qui la poussaient à continuer de travailler au théâtre et au cinéma.

Je m'attendais à une réponse très romantique sur son engagement en tant qu'actrice. Elle me fixe droit dans les yeux et lance : « Les impôts. » Comme Catherine Deneuve, elle fait partie des comédiennes dont la représentation iconique est si forte qu'on les imagine éhébètes, presque évanescences. Comme si elles n'existaient que sur pellicule où qu'à travers les rêves qu'elles nous inspirent. Elle était dotée d'une grâce insensée mais n'en jouait pas. Danielle n'était pas actrice dans la vie. Très concrète, terre à terre, voire triviale dans l'existence, elle n'intellectualisait pas son rapport au cinéma, c'était une épicurienne qui aimait les hommes, vivre à la campagne et cultiver son jardin.

Chez elle, j'avais vu un portrait la représentant à l'âge de 12 ans avec un violoncelle. Elle trouvait qu'elle avait un regard madonnesque sur cette photographie, ce qui était vrai. Max Ophüls lui avait appris à rire pour masquer ses peines. Après les dispositions de son mari, de sa sœur et de son fils, elle ne voulait pas qu'on la plaigie. Elle était très drôle et jamais tournée vers le passé, tout comme Catherine Deneuve. Tout le monde aimait Danielle Darrieux. Elle a traversé les époques, les mouvements du cinéma, a accédé contrairement à d'autres à la « nouvelle vague » en tournant pour Chabrol ou Demy. Ont suivi Sautet et Tréché... Elle a toujours été là.

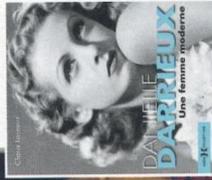
Sur le plateau elle arrivait de mauvaise humeur, puis lorsqu'elle sortait de la loge coiffure et maquillage, elle apparaissait comme dans *Madame de...*, la démarche et l'allure supérieurement élégantes. Elle était alors souriante, chantonnant et semblait ravie d'être là. Danielle m'avait dit un jour pendant le tournage : « Tu sais, ce qui m'a permis de tenir pendant toutes ces années, c'est le whisky, la cigarette et les hommes. »

Propos recueillis par Emmanuel Girodès



Cinéaste passionné, Thierry Klifa a réalisé son premier court-métrage en 2001 avec la participation de Danielle Darrieux. Il l'a retrouvée en 2001 pour son premier long. *Une vie à l'envers*, dans lequel l'actrice donnait la réplique à Nathalie Baye (à droite). Elle avait reçu le réalisateur à son domicile à Paris, où elle pose au pied et se penche sur elle le visage de 12 ans. Page de droite, sur le tournage de *8 femmes de François Ozon* en 2001.

Ci-contre dans
 les années
 1950, à
 gauche, Isabelle Huppert,
 Virginie Ledoyen,
 Catherine Deneuve
 et Fanny Ardant.
 Ci-dessous, la biographie
 de Danielle Darrieux,
 une femme moderne
 de Clara Laurent.



Suite de la page 26

de faire ce voyage. « J'étais jeune, amoureuse et je ne pensais qu'à protéger Rubirosa, affirme-t-elle alors. Mais une fois ce dernier libéré, j'ai refusé tout tournage avec la Continental. » Après quelques années loin des studios, l'actrice entame avec l'après-guerre une période riche en grands films. Des épreuves, elle a tiré une maturité nouvelle, qui lui ouvre l'accès à des compositions plus complexes. Si Claude Autant-Lara la conforte dans le registre virtuose et léger avec *Océanographie*, elle rencontre peu après avec Max Ophüls est déterminante. Le cinéaste lui offre trois rôles d'anthologie. Dans *La Ronde* en 1950, elle fait tourner la tête de son mari et celle de son amant. Avec *Le Plaisir*, elle se glisse dans les habits de madame Rosa, pensionnaire de la coquette Maison Tellier. Enfin, dans *Madame de...*, son personnage de comtesse incarné à elle seule le glissement progressif de la comédie au drame qui caractérise ce chef-d'œuvre. Les cinéastes s'attachent à Danielle Darrieux. Fidèle professionnellement à Henri Decoin, elle empoisonne Jean Gabin dans *La Vérité sur bébé Donge*. Dans *L'Affaire Cicéron*, Joseph L. Mankiewicz fait d'elle la comtesse ruinée Anna Staviska, au cœur d'une vaste affaire d'espionnage. Sous les traits de Julien Sorel, Gérard Philipe la séduit dans *Le Rouge et le Noir* adapté au cinéma par Claude Autant-Lara. À l'aise dans tous les registres, les grands personnages historiques ont aussi ses faveurs. Elle participe ainsi en 1954 au *Napoleon* de Sacha Guitry (qui elle retrouve l'année suivante pour *St. Paris nous était conté*), devient la Montespan chez Decoin pour *L'Affaire des poisons*, tandis que Robert Rossen lui confie le rôle d'Olympias, la mère

« Danielle Darrieux est la seule qui m'empêche d'avoir trop peur de vieillir. » Catherine Deneuve

d'Alexandre le Grand dans le péplum du même nom. Claude Jean-Philippe aura à son endroit cette formule devenue célèbre : « Danielle Darrieux a incarné comme Gabin, autant que lui mais de façon légère, l'insouciance des années 1930 et la gravité des années 1950. » Les rencontres se poursuivent tout au long des années 1960, où elle tourne chez Claude Chabrol, Henri Verneuil et Jacques Demy, chez qui elle fait une belle rencontre. Dans *Les Démoniaques de Rochefort*, l'actrice, qui est l'une des seules à se passer de doublage pour les parties chantées, essuie des vertes au fond du caté dans le rôle tendrement mélancolique d'Yvonne Garnier, la maman des jumelles Delphine et Solange. Catherine Deneuve reconnaît en l'actrice une « maman de cinéma ». « Danielle est une femme que j'adore, a confié l'actrice à *L'Express*. Je répète toujours qu'elle est la seule qui m'empêche d'avoir trop peur de vieillir. Elle n'est pas une vieille dame. Je la trouve désirable avec sa voix charmeuse, sa démarche de jeune femme, cette grâce inégalée. Je garde un souvenir ébloui du film de Tréchiné, *Le Lien des origines*. Je jouais sa fille, comme dans *Les Démoniaques de Rochefort*. Je rêve encore de la retrouver. » Lorsque les deux actrices se recroisent encore dans *8 Femmes* en 2001, l'émotion est à son comble. Dans l'intervalle, elle aura connu le succès à Broadway dans *Coco* où elle a remplacé Katharine Hepburn, reçu un César d'honneur en 1985 pour son incroyable carrière et joué dans la splendide et triste romance *Une vie à l'attendre* du cinéaste Thierry Klifa, autre amoureux des comédiennes de légende. Parmi le déluge d'hommages que ses huit décennies d'activité font pleuvoir sur sa personne, celui de Quentin Tarantino demeure l'un des plus marquants. Dans *Inglourious Basterds*, il imagine en effet une scène où un projectionniste complimente une femme en lui affirmant qu'elle est aussi ravissante que Danielle Darrieux. Un éloge désormais gravé dans l'éternité. ●

Henrik de Danemark Le prince qui voulait être roi

Depuis l'accession de Margrethe II au trône de Danemark, en 1972, il a supporté de plus en plus mal de passer après son épouse. Jusqu'à faire de l'obtention du statut de roi consort le combat de sa vie. Une quête obsessionnelle qui n'aura jamais abouti. Par **Martin Tancredi**

Coup de tonnerre à Copenhague! En ce début 2002, morellement vexé, le prince Henrik de Danemark accorde un entretien incendiaire au quotidien *Berlingske Tidende*, avant de se retirer dans ses terres lointaines de Cayx. La cérémonie des vœux du corps diplomatique a été la goutte d'eau. Souffrante, la reine Margrethe s'y est fait très naturellement remplacer par le prince héritier Frederik, au détriment de Henrik, relégué derrière son fils sur le plan du protocole.

Margrethe II et Henrik de Danemark en 1972, alors que la reine vient d'être couronnée au trésor de Cayx. Voilà désormais son époux prince consort et condamné à rester en retrait.

«Quand je suis humilié, déclassé au rang de n° 3, je me pose des questions sur ma situation et mon existence au Danemark», lance le prince consort à la presse. «Après trente ans à la cour danoise, je suis souvent vu comme le n° 3. Le prince héritier a souvent pris ma place. Si cela doit se passer de cette façon, je ne veux plus faire partie de ce jeu. Je suis le n° 2 de la Cour et je le resterai... En tout cas, il est clair que je ne suis pas jaloux de mon fils. Ce garçon compte beaucoup pour moi. Ce n'est pas lui qui essaye de changer l'ordre des choses à la Cour. Tout cela lui est très désagréable... Je suis disposé à donner plus de responsabilités à mes enfants. Mais je suis le seul à pouvoir en décider!»

Aveuglé par son obsession d'être reconnu comme roi consort, le prince Henrik ne réalise pas combien il est en dehors des réalités dynastiques. Quel que soit son titre, il est l'époux de la reine et n'entre en aucun cas en ligne de succession. Il n'est ni n° 2 ni n° 3. Quand un souverain est malade ou absent, il doit être remplacé dans sa tâche non par son conjoint mais par son héritier. Voilà contre quoi sa raison bute, justement depuis trente ans et l'avènement de Margrethe II, le 14 janvier 1972.

Jusque-là, elle et lui étaient princes, Margrethe de naissance, Henrik par mariage, mais dans son esprit à égalité de rang. Maintenant, elle est reine et lui simple consort, en retrait. Au surplus, les Danois qui lui avaient fait fête au temps de son mariage jugent envahissant cet étranger qui se mêle d'avoir un avis sur les affaires de l'État. En cette année 1972, où le royaume doit se prononcer sur son entrée dans l'Union européenne, d'aucuns reprochent à Henrik d'influencer la reine en se montrant favorable au oui. Comme 63 % des votants au référendum, mais au contraire des 37 % d'opposants. Le prince consort est prêt de s'en tenir à la présidence de la Croix-Rouge danoise ou du WWF.

Quelque chose est rompu. Un dépit amoureux commence de souder entre Henrik et le peuple auquel il avait choisi de se vouer cœur et âme. **Débon leur mais sûr** Peu à peu, il prend en grippe ce titre de prince consort ou il voit de plus en plus une volonté de le rabaisser, exercée par certains membres de la Cour. En témoignage déjà l'entretien qu'il avait accordé à *Point de Vue*, en 1994, à l'occasion de ses 60 ans. L'épouse d'un roi est appelée reine, tandis que l'époux d'une souveraine, lui, n'est pas roi mais prince consort. Cet usage, relativement récent, constitue une exception d'un point de vue historique. Depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle en Angleterre et surtout au mariage de la reine Victoria, en 1840, les époux des souverains étaient "rois". Instauré à une époque où la Grande-Bretagne, très antiallemande, s'est refusée à accorder le titre de roi au prince Albert, le titre de prince consort s'est perpétué sans véritable raison.

Il n'y a qu'à Cayx, son cher domaine du Lot, acquis en 1974, où il se sent maître chez lui. Il est le «propriétaire-locataire» de la demeure et des vignes. «C'est ici le vin du prince que je fais tout seul à Cayx. Laissez la reine s'occuper de son pays et laissez-moi faire mon vin», déclarait-il déjà en 1987, dans *Point de Vue*. L'interview de 2002 fait écho au grand jour, la souffrance de Henrik. Au-delà du scandale, c'est la détresse d'un homme qui se manifeste. «Ma situation est restée inconnue. Je suis danois depuis trente-cinq ans [...] Durant tout ce temps, j'ai essayé de tout mon cœur de travailler pour mon pays d'adoption [...] Alors pourquoi cette humiliation permanente? Cette envie de me mettre mal à l'aise en me marchant sur les pieds, en m'écrasant, pour arriver à me faire perdre toute confiance en moi?»

Face à ce sentiment de persécution, même l'amour de la reine est impuissant. Elle a beau lui rendre hommage, déclarer, comme à l'occasion de ses 60 ans, «sans l'amour de mon mari et sans son aide, je n'aurais pu exercer mes responsabilités, en tout cas pas comme je l'ai fait», Henrik reste sourd à cette reconnaissance qui ne peut suffire à panser des plaies désormais béantes. Au fil des années et, on l'ignore alors, de la maladie neurodégénérative qui altère ses facultés, le prince vitupère, continue de revendiquer ce titre de roi qui lui est refusé, s'isole, boude les engagements officiels. Jusqu'à sa retraite, annoncée le 31 décembre 2015. Jusqu'à sa renonciation au titre de prince consort l'année suivante. Jusqu'à sa décision, en août 2017, de ne pas être inhumé dans la cathédrale de Roskilde, nécropole des souverains danois depuis le X^e siècle. Du fond de sa souffrance, alors que le palais annonce un état de démençance, Henrik de Danemark préfère redevenir poussière puisqu'il ne sera jamais roi. ●

Il prend en grippe ce titre de prince consort où il voit une volonté de le rabaisser.

Pippa Middleton et James Matthews

L'amour roi

Le 20 mai, la sœur cadette de la duchesse de Cambridge a épousé son compagnon, le financier James Matthews. Une robe de conte de fées, des réjouissances somptueuses, le prince George en petit page et la princesse Charlotte en demoiselle d'honneur : une cérémonie à la fois romantique... et royale. Par **Greta Xavier**



Pippa et James, les deux ont quitté main dans la main l'église St Mark d'Englefield. Les mariés sont escortés par deux pages et deux demoiselles d'honneur, dont George et Charlotte, confiés au regard attentif et bienveillant de la sœur aînée de la duchesse de Cambridge.

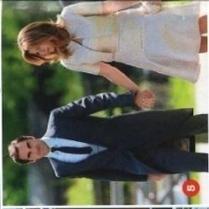
La scène est d'une tendresse infinie. Pippa et Michael Middleton s'arrêtent quelques secondes sous le porche de l'église St Mark d'Englefield. La jeune femme, les yeux baissés, écoute son père, qui a préparé pour elle des mots pleins d'émotion, de fierté et d'amour. À l'intérieur patientent 150 invités, au nombre desquels le duc et la duchesse de Cambridge et leurs deux enfants, George et Charlotte, le prince Harry, la princesse Eugénie et son « fiancé » Jack Brooksbank, ou encore le champion de tennis Roger Federer et son épouse. Les premières notes de la marche nuptiale choisie par la cadette des Middleton se font maintenant entendre; Kate, qui attendait la future mariée à l'entrée de l'église, prend le temps de disposer joliment son voile le long de sa traîne de dentelle. Dans quelques minutes, Philippa sera madame James Matthews. Les badauds, qui ont été autorisés à se rassembler devant St Mark sont les premiers à découvrir la robe créée par le couturier Giles Deacon. Le corsage à col montant, échantonné dans le dos en forme de cœur, dessine sa taille fine et sa silhouette parfaite. La traîne en dentelle de soie vient s'épanouir sur un jupon constitué de plusieurs épaisseurs de tulle et d'organza. Rebrodé de perles irisées, le voile — conçu par le modiste Stephen Jones — est retenu par un bijou Robinson Pelham à motif de fougère, délicatement posé, comme le serait une tiare, à l'avant du chignon. Sous sa finesse exquise se devine la peau hâlée de la jeune femme. L'ensemble est éblouissant. La duchesse de Cambridge a consulté à dessein sa favorite, Sarah Burton, directrice de création de la maison Alexander McQueen, avant d'arrêter son choix sur une robe à manches longues et aux lignes fluides couleur pêche assortie d'un bibi Jane Taylor. Les huit pages et demoiselles d'honneur — au premier rang desquels le

© SAMIR HUSSEIN/WIREIMAGE

MARIAGES DE RÊVE



1. Carole Middleton, dans une robe manteau Catherine Walker, au bras de son fils James. 2. Les princes William et Harry, souriants et complices. 3. Eugénie d'York et son compagnon, Jack Brooksbank. 4. Le prince George, sur le départ, salue la foule. 5. Le champion de tennis Roger Federer et son épouse Mirka, tous deux amis de la mariée.



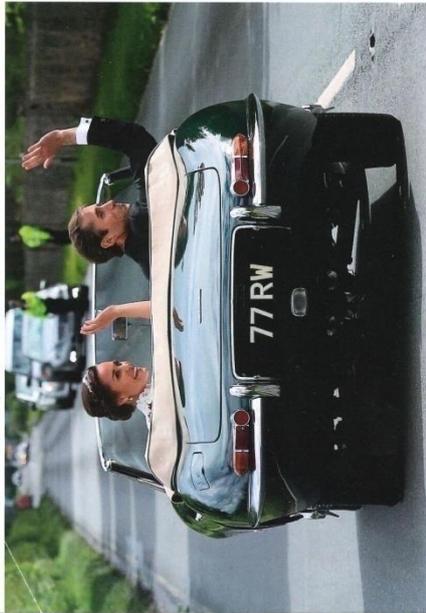
Le prince George, 3 ans et demi, et la princesse Charlotte, 2 ans – ont été habillés de costumes de la marque espagnole *Pepa & Co*. Alors que tante Pippa citrains sa leu *ma chérie*, le futur héritier du trône, plein de sollicitude, tend une main secourable à sa cadette, aux prises avec une composition florale. « Chut, soyez sages », leur demande *mummy*. Pendant la célébration,

« Chaque jour je t'aime davantage... »

Le prince George, à la fois joyeux et un tantinet effronné, dirait les demoiselles d'honneur. Charlotte, impressionnée, commencera pour sa part à pleurer, aussitôt consolée, dans la sacristie, par sa *mummy*, Maria Teresa Turron Borrillo. Sur le livret de cérémonie, cette citation, en français, de la poétesse Rosemonde Gérard, qui fut l'épouse d'Edmond Rostand : « Car, vois-tu, chaque jour je t'aime davantage, aujourd'hui plus qu'hier et bien moins que demain. »

Philippa rêvait d'un mariage à la fois romantique et champêtre. La nef de la petite église du XII^e siècle a été jonchée de fleurs – « je n'avais jamais rien vu de pareil », commentera l'un des membres de l'assistance dans le quotidien *The Daily Telegraph* – ses murs de pierre couverts de roses géminées. Tout autour, les centaines de bouquets d'or composent un paysage de services de boutons-d'or. Même le soleil, que, pourtant, personne n'a vu, a finalement décidé d'être de la fête lui aussi. Journée s'annoncée parfaite : « Quasiment royale », commentent la plupart des observateurs outre-Manche, routes menant au domaine ont été coupées à la circulation, les habitants des villages voisins munis de papiers invités ont, eux, été équipés d'un bracelet d'identification – chacun a dû faire parvenir un portrait photographique – il a également été demandé à l'ensemble des participants de ne pas porter de message ou de participer sur les réseaux sociaux. Supervisées par Table Talk, la compagnie londonienne spécialisée dans l'événementiel, Pippa a travaillé il y a plusieurs années, les semaines s'organisant en plusieurs temps. La cérémonie

MARIAGES DE RÊVE



de verre de plus de 40 mètres de long est réservé au dîner. Ces tables, sous ces arches tout en transparence, dressées vers le ciel, que plus de 300 personnes sont invitées à rejoindre. Philippa et James en début de soirée. Des cristaux en flair ont été disposés le long des parois illuminées. Toutes les tables, rondes ou rectangulaires, sont décorées de splendides arrangements de pois de senteur, de roses et de pivoines. Chacune porte le nom d'une montagne célèbre, comme le K2, l'Everest ou le Cervin – un hommage au frère aîné du marié, passionné d'alpinisme, disparu en 1999. Dans un nouveau discours, le père de Pippa, toujours très inspiré, rend hommage à la personnalité de son gendre, qui a eu tous les peines du monde à obtenir un moment en tête à tête avec lui pour demander la main de sa fille: «Il me proposait d'aller jouer au golf, dit-il, ou d'aller prendre une bière. Je ne joue pas au golf et je ne bois pas de bière, tout cela me paraissait suspect.» James, lui, boue la forme sportive de son épouse et son esprit de compétition... tout en se félicitant qu'elle ne soit pas arrivée à l'aube en courant, baskets aux pieds. La musique est assurée en première partie par un groupe de jazz. Arrosé d'un vin peillonnant produit dans le comté de Sussex et du whisky produit par la famille Matthews sur ses terres des Highlands, le repas – traite, agneau accompagné d'asperges et d'aubergines, et chesapeake aux framboises et au miel, préparés par une trentaine de chefs – se teinte des couleurs de l'Écosse, référence au titre de laird of Glen Affric dont James héritera un jour. Un verre gravé au nom des époux est offert à chacun des invités. Au premier dessert succède une pièce montée de six étages confectionnée par Fiona Cairns, à qui le duc et la duchesse de Cambridge avaient également confié la réalisation de leur gâteau nuptial. Il y a six ans, c'est ainsi que les villages de dix mètres de haut dissimulant l'extrémité de la salle se lèvent. Les couples, éblouis, découvrent la piste de danse, sa scène, ses montages de fleurs et ses jeux de lumière. James et Pippa leur ont préparé une surprise, ils se lancent dans un rock acrobatique endiablé. «L'ambiance était informelle, très détendue, raconte une invitée écossaise. Kate et William connaissaient tout le monde. Les amis de Pippa sont également leurs amis, tout cela était très familial. Et Roger Federer a beaucoup dansé avec Camille (Middleton).» Le champion de tennis, au cours de la soirée, s'est aussi lancé dans une partie de ping-pong avec Pippa. Une autre invitation confie: «C'était le premier mariage de la saison, il place la barre très haut. Tout était d'un goût exquis. Ce couple est une source d'inspiration. Ils ont tout pour eux. Et surtout, ils s'aiment vraiment.»

quarante-cinq minutes, conduite par le révérend Nick Wynne-Jones, est suivie d'une réception au champagne Rûmart donnée dans la bibliothèque d'Englefield House, ouverte sur un magnifique jardin anglais où s'étaient des danses Michael Middleton est le premier à proposer un discours, plein d'humour, suivi du marié lui-même. Puis James, le frère de Pippa, prend la parole et fait remarquer en riant qu'il marie l'une de ses sœurs pour la deuxième fois... et qu'il a donc maintenant l'habitude.

Un opulent buffet rassemblant les spécialités préférées des nouveaux époux est proposé aux convives – des assortiments de crudités et de petits sandwiches ont été prévus à l'intention des enfants. À plusieurs reprises, on voit Kate courir derrière Charlotte qui commence sa vie de future collectionneuse... par une récolte de cailloux!

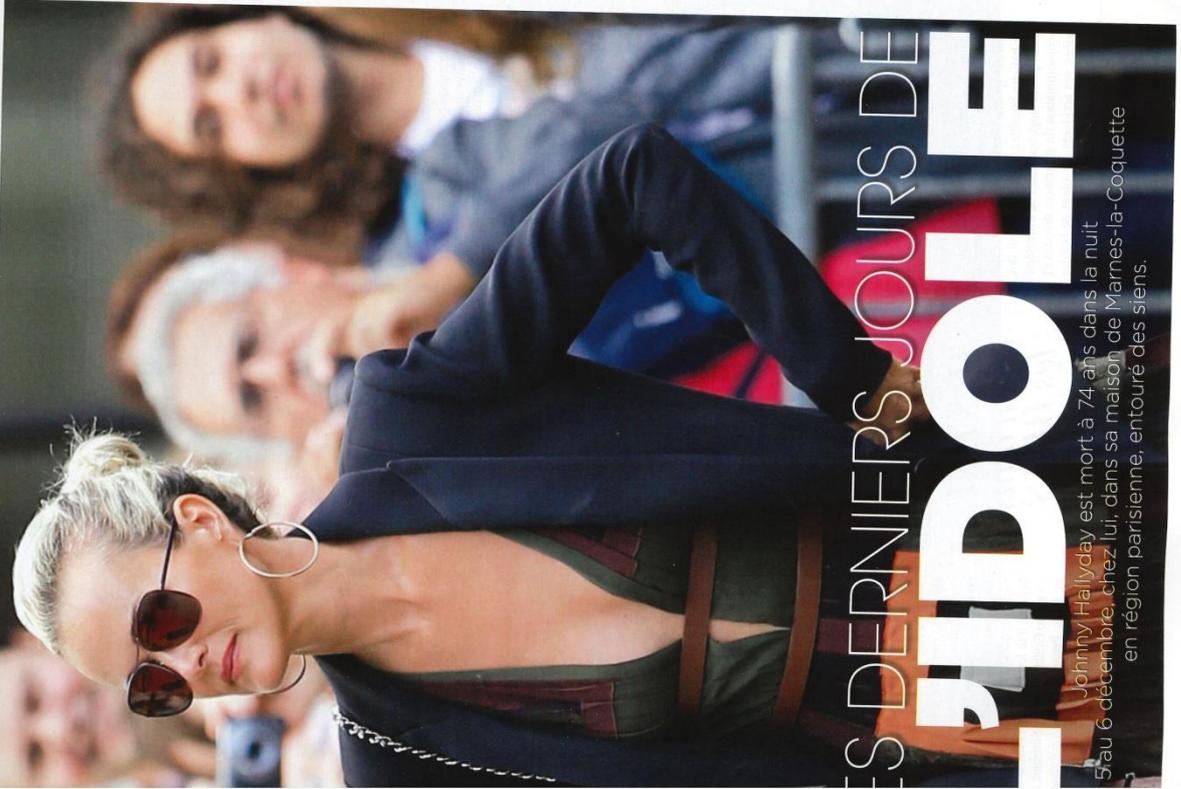
À quelques kilomètres de là, les derniers préparatifs de la grande réception du soir s'échouent dans la propriété des Middleton acquise en 2012, à Bucklebury, à cinq minutes à peine de leur précédente résidence. Les terres de ce manoir d'époque géorgienne, édifié vers 1800, furent originellement données par Henri I^{er} aux moines de l'abbaye de Reading.

En 1540, Henri VIII les attribua à John Winchcombe, fils fortuné d'un marchand de laine. Le domaine puis la demeure restèrent dans la famille jusqu'en 1957. Les Middleton ont racheté l'ensemble à un banquier pour plus de cinq millions d'euros. Dans le parc ont été érigées pour le cocktail de longues tentes blanches ouvertes sur le verger. Un palais

«L'atmosphère était détendue, informelle, familiale.»

Corpus Gala

HOMMAGE



HOMMAGE



En bas à gauche, Laetitia, propriétaire de l'habitat participatif. Au milieu, Claude, accompagnée de son mari Raphaël. Au milieu en haut, David et Johnny. En haut à droite, Johnny et David. « Mon chagrin est simplement fait savoir ».



PHOTOGRAPHIE

IL S'EST éteint dans les BRAS de LAETICIA

Le parc de sa maison de Marmes-la-Coquette a pris les couleurs de l'hiver. La Californie et son printemps permanent ne sont plus qu'un lointain souvenir. Ce n'est pas si triste, au vu du chemin parcouru, des risques pris par le rockeur à brider la vie par les deux bouts. Mourir dans son lit, entouré des siens, aura été le dernier exploit de Johnny. Autour de lui, dans la nuit du 5 au 6 décembre, alors qu'il rendait son dernier souffle à deux heures du matin, il y avait Laeticia, bien sûr, et la maman de cette dernière, Françoise. Et puis Elyette Boudou, alias Mammie Rock, la grand-mère maternelle de sa femme, toujours là pour le couple, pour leurs enfants Jade et Joy. De leur côté, leurs frère et sœur aînés, David et Laura, ont fait savoir : « Aujourd'hui, nous avons perdu notre père. Notre douleur est immense. Merci du soutien que nous vous apportez et de vos messages, qui nous touchent et qui comptent énormément pour nous. » Un court texte signé « David et Laura, Laura et David », comme si ces deux-là ne faisaient plus qu'un, unis comme jamais face au chagrin. Sébastien Faran, son manager, n'était pas loin non plus.

Depuis le dimanche 3 décembre, Johnny était mal, très mal. Trop mal. Ces derniers mois, sa longue carcanse était souvent lourde, pesante, lui qui si longtemps a fait grimper la température dès qu'il entrait dans une pièce, beau gosse à l'éternelle clope au bec. Parfois, il était même obligé de se déplacer en chaise roulante dans cette vaste maison transformée depuis le 18 novembre en hôpital de campagne. Il faut dire qu'il ne s'était jamais ménagé, entre une hanche bousillée depuis le début des années quatre-vingt, ses flexas bien arrosées, sa consommation de substances diverses et variées, ses accidents au volant de holidays italiens. Ou encore une hernie discale qui faillit lui être fatale, en 2009. Même son cœur avait manqué de lâcher aux Antilles, en 2012. Une nouvelle fois, il s'était relevé, couturé de partout, en vrai trompe-la-mort confiant en

Revenir d'enfer les mourants faire. Son cancer du poumon en 2017, était un cancer plus pouvait que retarder l'éclatement. Jusqu'au bout, il n'aura pourri y a encore quelques semaines de la force, il se levait pour aller au studio Guillaume Tell, à Paris. Premier rituel en compagnie de techniciens, affairés sur leurs tâches très fort le travail des séances histoire de s'en faire une idée des oreilles vierges de toute pièce dans un deuxième temps, s'installait, assis sur un tabouret et et



Devant sa maison, les fans comme les journalistes ont afflué dès l'annonce de la mort de Johnny Hallyday, le 9 décembre à 21h45. Une foule incommensurable.

MARNES-LA-COQUETTE est devenue un LIEU DE RECUEILLEMENT



De gauche à droite, son manager Sébastien Farran, qui l'a accompagné jusqu'au bout. Son ami de toujours Claude Leleuch, qui a suivi les aventures de Johnny au cinéma. Maxim Nucci, alias Yodice, aux commandes de l'enregistrement son 51^e album.



musiciens. Enfin, empoigner le micro. La voix était toujours là, encore plus puissante même. Il avait arrêté de fumer depuis plus d'un an.

Maxim Nucci, alias Yodice, commandait à la table de mixage, chef de file d'une bande chargée de finaliser un 51^e album entamé, au printemps, à Los Angeles. Pour sûr, Johnny aurait préféré continuer à travailler et résider en Californie, là où il pouvait se balader tranquille, faire ses courses en famille, accompagner ses enfants à l'école, faire la queue pour acheter une glace ou du pop-corn. Vivre normalement en fait, ce qu'il n'avait jamais connu depuis l'adolescence, depuis ses débuts fracassants à l'orée des années soixante. Il fallait se faire une raison. Il ne regagnerait plus cette terre promise, ne foulerait plus le même sol que ceux qui, comme lui, ont fait, à leur façon, l'histoire du rock'n'roll.

L'été comme le printemps 2017 furent pourtant beaux, actifs, raisonnablement mouvementés, pleins de projets. Après la tournée héroïque, tout en douleur larvée, des Vieilles Canailles, en compagnie de ses vieux potes de toujours Eddy Mifrech et Jacques Dutronc, l'idole avait passé le mois d'août en famille, sous le soleil des Antilles, dans sa villa de

Saint-Barthélemy. Puis, il y eut ce crochet par Paris, sa dernière destination. Pour de funestes raisons, qui plus est : les obsèques, le 1^{er} septembre, de son amie de très longue date, Mireille Darc. Lumettes de soleil sur le nez, visage fermé, Johnny offrait sa dernière apparition publique, à l'église Saint-Sulpice, main dans la main avec Laëtitia. Le couplet allait tomber : Johnny ne pourrait plus voyager. Les résultats de ses comptes n'étaient pas bons, vraiment pas bons. La maladie avançait, en dépit des séances de chimiothérapie et des spécialistes qui le traitaient à son domicile.

Johnny le chanteur se sentait bien à bosser sur son ultime album avec sa jeune garde, en compagnie de ces fines lames nommées Maxim Nucci ou Yarol Poupaud, son directeur musical. Comme à d'autres générations avant eux, il leur inspirait un immense respect, celui d'un artiste instinctif à la carrière exceptionnelle, d'une bête de scène au charisme insensé, d'un type qui personnifiait à lui tout seul un pan d'histoire de France teinté de fascination pour une Amérique flamboyante, fantasmée. Johnny n'était pas un bourgeois économe, qui plus est. Plutôt un prince du chaos, un incorrigible flambeur aux 110 millions d'albums vendus ne se refusant

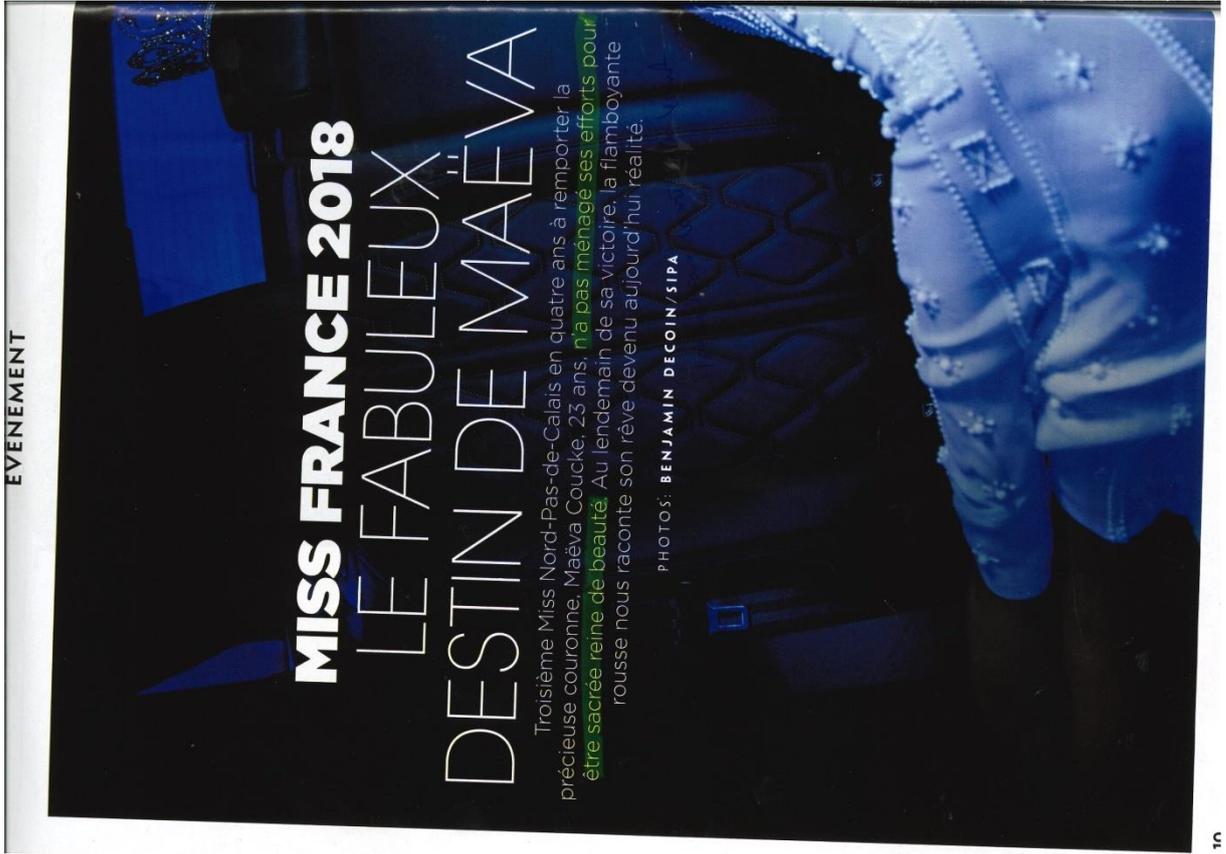
rien et couvrant ses amis de cadeaux. Devenu au fil du temps un monument national, le rebelle insouciant n'est plus, c'est à fin d'une époque. La propriété de Marnes-la-Coquette, baptisée *La Sonarazzi*, fut ainsi sa dernière demeure, après une hospitalisation pour détresse respiratoire à la mi-novembre. Un sacré coup de chaud, encore un, avec les enfants et les copains se succédant pour le voir à la clinique Bizez dans le 16^e arrondissement de Paris sous le feu des photographes massés à l'entrée. Il s'en est quasiment enfui cinq jours plus tard, contre l'avis de tous. Même pas peur, s'en fut la mort. Johnny s'en est allé chez lui, dans sa chambre. Cheyenne, le chien recueilli lors d'un ultime road trip en moto dans l'Ouest américain, franchissait parfois la porte, pour lui faire leurs devoirs avec leur préceptrice. Laëtitia courrait dans leur vaste cuisine, recevant les amis de passage, les enfants Laura et David. A la façon d'une vraie famille, suprême fièvre d'un patriarcat autoproclamé en chanson. Fils de personne qui est finalement parvenu à souder autour de lui tout un clan. Non, ce n'est pas rien. ♦

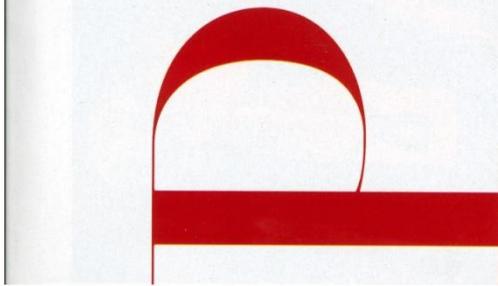
SEBASTIEN CATROUX

MISS FRANCE 2018 LE FABULEUX DESTIN DE MAËVA

Troisième Miss Nord-Pas-de-Calais en quatre ans à remporter la précieuse couronne, Maëva Coucke, 23 ans, n'a pas ménagé ses efforts pour être sacrée reine de beauté. Au lendemain de sa victoire, la flamboyante rousse nous raconte son rêve devenu aujourd'hui réalité.

PHOTOS: BENJAMIN DECOIN/SIPA





Pas de larmes, pas d'effet de surprise surjoué. Ce samedi 16 décembre, la flamboyante nordiste Maëva Couckbe est devenue Miss France 2018, au M.A.C.H.36 de Châteauroux, dans l'Indre, en direct sur TF1 devant plus de 7,4 millions de téléspectateurs impressionnés par son assurance et son aplomb. Comme me l'évidente.

Elle faisait office de favorite et le savait.

Du haut de son mètre soixante-seize, forte de ses vingt-trois printemps et d'une jeunesse mûre passée à rêver du titre, Maëva a accompli son destin. « Toute petite, elle n'a jamais manqué une élection de Miss France », raconte Brigitte, sa maman. « Elle la suivait, un crayon à la main, elle notait tout, et faisait ses pronostics ! ». Ce n'est pourtant qu'à dix-neuf ans, en 2013, qu'elle a tenté pour la première fois sa chance à l'élection de Miss Boulogne-sur-Mer. S'en sont suivis quelques castings de mannequins – dont le concours



Prête pour une année de défis, Miss France 2018 la plus haute couturière en robe Pauline Ka et escarpins griffés Jean Paul Gaultier.

peut rien de la mention bien ! ». Elle enchaîne avec un BTS en commerce international, en juin dernier à Boulogne-sur-Mer. Et s'est inscrite en licence de droit à Lille à la rentrée. « Mais je n'ai pas eu beaucoup de temps pour profiter de la vie étudiante lilloise, puisque j'ai rejoint l'aventure Miss France en novembre ! ». Les hanches de la fac attendront. Son souhait d'être un jour juriste en entreprise encore plus. Et son amoureux – étudiant en médecine, dans la même université que l'ex-compagnon d'Iris Mittenaere –, confie-t-elle comme un clin d'œil, et avec lequel elle venait de s'installer – aussi. ➔

En chemise Karl Lagerfeld et body Cuoille, elle grignote quelques friandises avant de s'en remettre aux mains agiles du maquilleur et coiffeur Arnaud Sol Dourdin ou d'écouter le briefing de Sylvie Teller, responsable de l'organisation Miss France, et de Christophe Davin, son attaché de presse.

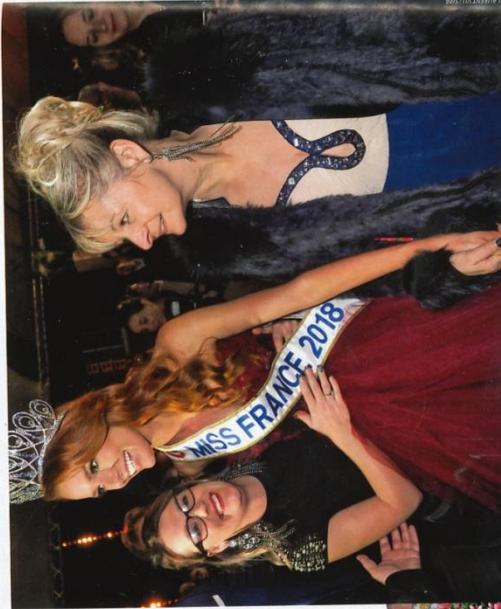


ÉVÉNEMENT

Une enfance heureuse, avec sa sœur jumelle Alizésé (ci-dessous en vert). En bas : à Stella Plage, sur la Côte d'Opale, en 1996. Ci-contre : quelques secondes après son sacre, en robe Nicolas Fajfrotte Couture, Maëva tombe dans les bras de sa sœur aînée, Victoria, et de leur mère, Brigitte.



Sa maman, Brigitte, n'est pas inquiète. Elle confie : « Ma fille est déterminée et ambitieuse. Elle sait ce qu'elle fait et où elle va. » Un héritage de son père, militaire de carrière, peut-être. Il l'a élevée avec rigueur et avec le sens des valeurs. Mais depuis le divorce de ses parents, il y a plus de dix ans, Maëva protège son intimité familiale. Elle se réjouit d'ailleurs de trouver en Miss France un nouveau « clan ». En dépit du manque de sommeil – la jolie rousse n'a pas fermé l'œil de la nuit après son élection –, elle s'enthousiasme : « J'ai hâte de parcourir la France avec eux. D'aller à la rencontre de ceux qui m'ont élue. De découvrir les richesses de



notre pays ! » En un mot : être pleinement Miss France. Ancienne gymnaste, elle a pratiqué le basket et l'escalade. Elle saura « faire le job ». D'autant que cette année encore, il consistera à défendre son rôle pour faire taire les critiques qui jugent le concours « antiféministe ». La reine de beauté s'insurge. « C'est tout le contraire : Miss France valorise la femme ! Et sur tous les plans... Nous ne sommes pas des "potiches", et je crois que tout le prouve. D'ailleurs, je me considère entièrement comme féministe. Et si je peux soutenir la cause de l'égalité entre les femmes et les hommes, ou celle de la liberté des femmes contre le harcèlement ou les violences, je n'hésiterais pas ! »

Parmi les autres causes que Maëva tient à soutenir de tout son cœur, il y a la lutte contre le cancer. Sa maman a souffert d'une tumeur maligne au sein, l'an dernier, et s'est

battue avec un courage qui a forcé l'admiration de ses filles. Maëva a gardé de cette épreuve un souvenir amer. Et la conviction que la vie est un combat qu'il faut mener, avec le sourire autant que possible. Hasard ou coïncidence, c'est l'année dernière qu'elle a décidé de tendre sa chevelure blonde vénitienne en roux assumé. « Tout le monde me parlait de mes reflets roux et m'encourageait à sauter le pas. J'ai mis du temps parce que je n'étais pas sûre... » Elle n'a aucun regret. « Je pense que les Français m'ont repéré grâce à un couleur de cheveux », avance-t-elle, mutine. Elle ne croit pas si bien dire. La veille, quelques minutes avant le début du show, le coprésident du jury, Jean-Paul Gaultier, répétait à qui voulait bien l'entendre qu'il avait repéré, dès les répétitions, « une jeune femme avec une chevelure de feu... ». Il n'y en avait qu'une et c'était elle. **Comme une évidence.** ♦

AMELIE DE MENO

DES DEMOISELLES QUI NE PERDENT PAS LE NORD !

« Ah qu'elle sont jolies les filles de ce pays ! », aurait pu entonner Enrico Macias. Camille Cerf (à dr.), en 2015, était la toute première venue de Nord-Pas-de-Calais à décrocher l'écharpe. L'amie suivante, Iris Mittenaree (à dr.), lui succéda, arrivée elle aussi du « grand Nord ». Le double était déjà historique. Mais qu'une troisième Miss Nord-Pas-de-Calais accède au titre à peine deux ans après, c'est une situation plus qu'inédite. Le fait qu'Iris Mittenaree ait été cette année coprésidente du jury, aux côtés de Jean-Paul Gaultier, n'a pas changé la donne et certainement pas joué en faveur de Maëva. Sylvie Teulier s'en défend. « En regardant les votes tout au long de l'émission, on constate que le trio de tête était formé depuis le début, dès l'annonce des douze Miss présélectionnées pour la finale. Et Maëva était déjà en tête... ». Les Hauts-de-France seraient-ils donc « terre de Miss » ? La responsable de la société Miss France sourit. « L'expression est un peu réductrice. Mais ce qui est certain, c'est que c'est une région où on aime se rassembler, où on encourage toutes les bonnes initiatives. La candidature de





Depuis juin, le styliste et ses équipes ont imaginé des robes en lien avec la fête, le thème de la soirée de l'élection. « Les robes sont très féminines, avec des coupes sophistiquées, et toujours une allure de princesse. »



NICOLAS FAFIOTTE LE COUTURIER DE CES MISS

Miss France 2018 a été élue dans une robe qu'il a imaginée et conçue. Artisan de l'ombre pour qu'elle brille dans la lumière...

quand la belle lui confie, un soir, paniquée, qu'elle n'a pas de robe pour se présenter, trois jours plus tard, devant le jury de présélection à l'élection de Miss France. Bon camarade et prêt à relever tous les défis, Nicolas lui coud sur mesure une robe baleinée jusqu'aux genoux, qui, pour l'anecdote, ne permettrait pas de s'asseoir, petite erreur de débutant... La suite, on la connaît : la jeune femme est élue Miss France 2018. Et n'oubliera jamais son ami couturier. « Elle a rendu sa couronne dans une robe de ma confection, a souvent fait appel à moi ensuite. En 2015, lorsque Sylvie a rejoint l'organisation, elle m'a à nouveau sollicité et m'a proposé, en plus, d'imaginer des robes pour les cinq finalistes... ». C'est ainsi que Nicolas intègre « la famille » Miss France.

mais il nous faut tout de même ruser ! », admet-il. Son secret ? Privilégier le tulle qui ne nécessite pas d'ourlet et peut se retailer facilement, et les bustiers lacés dans le dos, facile à ajuster. Lui qui ne travaille habituellement que le sur-mesure (robes de mariée, de cocktail et de soirée) a été appelé pour prendre, depuis cinq ans, les commandes du Eram Live Show. « Finalement – hors Fashion Week –, je suis impliqué dans les deux plus grands shows de mode de l'année... », avance-t-il, sans prétention. Pour le petit gars d'Oyonnax, dans l'Ain, – qui rêvait devant les robes de scène de Dalida, inscrit à l'ESMOD de Lyon (école de stylisme) en dépit d'une résistance parentale (« ma mère, qui tenait une épicerie fine, et mon père, entraîneur de rugby, n'ont pas vu ma vocation d'un très bon œil au départ ») – c'est une consécration. Le signe que les fêtes se sont penchées, aussi, sur sa machine à coudre... ◆ ANÉLIE DE MENOUE

La marraine de Cendrillon a son alter ego masculin. Nous l'avons rencontré. Il s'appelle Nicolas Fafiotte, il est couturier, installé à deux pas de la place Bellecour, en plein cœur de Lyon. C'est lui qui, pour la dixième fois depuis 2015, sublime les cinq finalistes en lice pour décrocher le titre de Miss France. Lui qui imagine et réalise la robe de princesse que revêt a demoiselle au moment de son sacre.

Son histoire (on pourrait dire « son conte de fées ») est d'abord celle d'une amitié. Nicolas se souvient. C'était en 2011, jeune réateur de vingt-sept ans, il rencontre Sylvie Follier, alors Miss Lyon, dans une réception. Les sympathies. Quelques semaines se passent

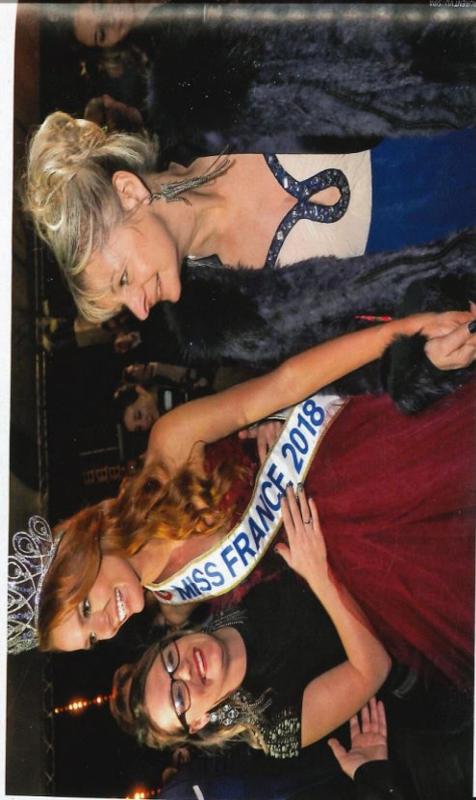
Le challenge pour le designer et ses quatre petites mains consiste à créer des modèles sans connaître celles qui les enfileront. « Nous avons les mensurations des trente candidates,

ÉVÈNEMENT

Une enfance heureuse, avec sa sœur jumelle Alizée Ci-dessous en vert. En bas : à Stella Plage, sur la Côte d'Opale, en 1996. Ci-contre : quelques secondes après son sacre, en robe Nicolas Fafiotte Couture, Maéva tombe dans les bras de sa sœur aînée, Victoria, et de leur mère, Brigitte.



Sa maman, Brigitte, n'est pas inquiète. Elle confie : « Ma fille est déterminée et ambitieuse. Elle sait ce qu'elle fait et où elle va. » Un héritage de son père, militaire de carrière, peut-être. Il l'a élevée avec rigueur et avec le sens des valeurs. Mais depuis le divorce de ses parents, il y a plus de dix ans, Maéva protège son intimité familiale. Elle se réjouit d'ailleurs de trouver en Miss France un nouveau « clan ». En dépit du manque de sommeil – la jolie rousse n'a pas fermé l'œil de la nuit après son élection –, elle s'enthousiasme : « J'ai hâte de parcourir la France avec eux. D'aller à la rencontre de ceux qui m'ont élue. De découvrir les richesses de



notre pays ! » En un mot : être pleinement Miss France. Ancienne gymnaste, elle a pratiqué le basket et l'escalade. Elle saura « faire le job ». D'autant que cette année encore, il consistera à défendre son rôle pour faire taire les critiques qui jugent le concours « antiféministe ». La reine de beauté s'insurge. « C'est tout le contraire : Miss France valorise la femme ! Et sur tous les plans... Nous ne sommes pas des "potiches", et je crois que tout le prouve. D'ailleurs, je me considère entièrement comme féministe. Et si je peux soutenir la cause de l'égalité entre les femmes et les hommes, ou celle de la liberté des femmes contre le harcèlement ou les violences, je n'hésiterais pas ! »

Parmi les autres causes que Maéva tient à soutenir de tout son cœur, il y a la lutte contre le cancer. Sa maman a souffert d'un tumeur maligne au sein, l'an dernier, et s'est

battue avec un courage qui a forcé l'admiration de ses filles. Maéva a gardé de cette épreuve un souvenir amer. Et la conviction que la vie est un combat qu'il faut mener, avec le sourire autant que possible. Hasard ou coïncidence, c'est l'année dernière qu'elle a décidé de teindre sa chevelure blonde venitienne en roux assumé. « Tout le monde me parlait de mes reflets roux et m'encourageait à sauter le pas. J'ai mis du temps parce que je n'étais pas sûre... » Elle n'a aucun regret. « Je pense que les Français m'ont repéré grâce à ma couleur de cheveux », avance-t-elle, mutine. Elle ne croit pas si bien dire. La veille, quelques minutes avant le début du show, le coprésident du jury, Jean-Paul Gaultier, répétait à qui voulait bien l'entendre qu'il avait repérée, dès les répétitions, « une jeune femme avec une chevelure de feu... ». Il n'y en avait qu'une, et c'était elle. **Comme une évidence.**

AMÉLIE de MENO

DES DEMOISELLES QUI NE PERDENT PAS LE NORD !

« Ah qu'elle sont jolies les filles de ce pays ! », aurait pu entonner Enrico Macias. Camille Cerf (à g.), en 2015, était la toute première venue de Nord-Pas-de-Calais à décrocher l'écharpe. L'année suivante, Iris Mittenaere (à dr.) lui succède, arrivée elle aussi du « grand Nord ». Le double était déjà historique. Mais qu'une troisième Miss Nord-Pas-de-Calais accède au titre à peine deux ans après, c'est une situation plus qu'inédite. Le fait qu'Iris Mittenaere ait été cette année coprésidente du jury, aux côtés de Jean-Paul Gaultier, n'a pas changé la donne et certainement pas joué en faveur de Maéva. Sylvie Teulier s'en défend. « En regardant les votes tout au long de l'émission, on constate que le trio de tête était formé depuis le début, dès l'annonce des votes tout au long de la finale. Et Maéva était déjà en tête... ». Les Hauts-de-France seraient-ils donc « terre de Miss » ? La responsable de la société Miss France sourit. « L'expression est un peu réductrice. Mais ce qui est certain, c'est que c'est une région où on aime se rassembler, où on encourage toutes les bonnes initiatives. La manifestation de



Annexe 3 Magazine de la troisième catégorie

Closer

‘‘Philippot, Oui à l’amour pour tous’’

Closer, n° 12 décembre 2014

- ‘‘Amour secret du président’’

Closer

Voici

‘- ‘‘Kate Middleton maman cool’’

Voici, n°1491

**France
Dimanche**

- ‘‘Jacques Chirac : Une terrible fin de vie’’

France dimanche, n°3656 vendredi 23 septembre 2016

Jacques CHIRAC

Une terrible fièvre

Depuis 2005 et le grave AVC dont il a été victime, le président n'a cessé de se dégrader.

Cette fois, c'est la fin. La fin, ô combien douteuse, d'une vie qui aura certes été riche et passionnante, mais qui s'achève dans le drame, la souffrance.

Quelle que soit son appartenance politique, on ne peut rester insensible face à cet homme vieilli, diminué, meurtri par la vie, qui n'est plus que l'ombre de lui-même. L'ombre de Jacques Chirac, ce président aussi célèbre pour ses opinions que pour sa passion pour les arts. Un homme qui a marqué sans doute à un monde lui aussi perdu.

Plus dure est la chute quand on a été aimé, soutenu, par un peuple et par les siens, au moment de se retrouver dans la situation de faiblesse extrême dans laquelle il est aujourd'hui, malade, dépendant des autres. Et malade, l'ancien président l'est gravement. Il vient en effet d'être rapatrié de toute urgence d'Agadir, au Maroc, où il était en vacances, pour être soigné à Paris. Un malaise, sans avoir été victime d'un AVC, mais qui a entraîné une dépression jusqu'il y a quelques jours à une grave infection

En plein cœur

Quant à sa famille, elle a indiqué que le président était atteint d'une infection pulmonaire, mais elle n'a pas précisé, pour le moment, son degré de gravité. Le seul fait qui ressort de ce qu'il était « conscient », et qu'il resterait quelques jours à l'hôpital.

Mais les intimes de Jacques Chirac, qui se sont confiés anonymement, entre autres au *Parisien*, ne cachent pas leur sentiment : « Il est solide, il a une résistance insoupçonnée. Mais cette fois, je suis un peu inquiet », avouait l'un d'eux, dimanche dernier.

Et il y a certes de quoi s'inquiéter. Car depuis dix ans, Jacques Chirac souffre de problèmes de santé. En 2005, il est victime d'un grave AVC. Et après son départ de l'Élysée, en 2007, il se fait très discret, évitant de se montrer en public... Quelques années plus tard, en 2011, un proche révèle au *Parisien*, *J* : « Son état de



Son mari, qui n'était plus que l'ombre que lui-même, a été admis à la Pitié-Salpêtrière à la fin de l'été. Ses derniers efforts ont été rendus vains.

France Dimanche

Dès son enfance, le futur PRÉSIDENT a montré une double personnalité, tiraillé entre un côté "peuple" très terrien et une farouche volonté d'intégrer l'élite des plus grands corps d'État. Mais lorsqu'il est parvenu à concilier ces deux facettes, il est devenu irrésistible.



L'enfant rêveur qui a grandi entre Paris et la Corrèze, a fait ses preuves en tant que militaire avant d'épouser Bernadette Chodron de Courcel. Le triomphe de l'amour, car les parents de la jeune femme ne voulaient pas, chauds du tout à l'idée de voir leur fille s'unir à ce grand garçon aux manières un peu trop cavalières à leurs yeux.



Qui est celui qui lutte aujourd'hui contre la mort ? Pendant un demi-siècle, il a fait partie de la vie de tous les Français, a rempli leur existence collective de ses faits et gestes, les a menés à l'avant, guidés et conduits, comme on connaît vraiment le capitaine Jacques Chirac ? À l'heure où l'on veut tout dire avec certitude : c'est un homme qui a fait son métier, dans son cas, on d'aurait plus difficile que, dans son cas, on a de grandes chances que les deux soient vrais, le «ceci» tout autant que le «cela». Car Jacques Chirac a toujours présenté au monde deux visages, en apparence impossibles à concilier, mais qui, chez lui, ont été et ont été complétés, comme les deux «côtés d'une seule et même médaille». C'est d'ailleurs de ce dualité de Jacques Chirac est partie dès sa naissance. Car si son père et sa mère sont bel et bien tous deux de vieille souche corrézienne, c'est à Paris, dans une clinique du V^e arrondissement, que le futur président de la République vient au monde, le 29 novembre 1932. Et si, pour sa cause de guerre, il fera une partie de ses classes primaires à l'école communale de Saint-Étienne, il poursuivra au lycée Louis-le-Grand, l'un des plus cotés de la capitale. D'emblée, donc, il s'élève vers l'élite, mais en gardant ses racines profondément plantées dans le sol nourricier ancestral : il en ira ainsi durant toute sa vie.

Baroudeur

C'est d'abord le côté «pils» qui semble l'emporter très nettement sur le côté «peuple» de Jacques Chirac. Dans la première de deux institutions prestigieuses, il rencontre la jeune Bernadette Chodron de Courcel, qu'il épouse le 16 mars 1956, malgré les réticences de sa future belle-famille, qui trouve que ce grand Jacques ne fait pas un gendre très présentable.

Car, durant cette ascension, le côté «face», que l'on pourrait appeler «côté peuple», ne s'efface pas. C'est pas la seule ombre portée sur son bûche, bravant la désapprobation de son père, le jeune homme part comme simple matelot sur un navire charbonnier, pour une campagne de trois mois ! Pire : à son retour, il devient sympathisant communiste et va jusqu'à vendre le journal *L'Humanité* dans l'enceinte de Sciences-Po !

Puis, il prend une année sabbatique et s'en va parcourir les États-Unis, vivant de divers «petits boulots». C'est aussi le Chirac rebelle, le 10 mai 1956, au moment de son service militaire, il se porte volontaire pour partir en Algérie, alors en pleine guerre.

À son retour en France, le général de Gaulle étant revenu aux affaires en 1958, le

jeune énarque devient gaulliste et entame son irrésistible ascension politique, notamment, à partir de 1962, auprès du nouveau Premier ministre, Georges Pompidou, auquel il restera fidèle jusqu'à son décès en 1974. Le côté «pils» de Jacques Chirac est-il désormais tué ? L'autre Chirac est-il désormais profane ?

Député

Ce serait mal le connaître que de penser cela. En 1966, ayant eu vent de ses origines, Georges Pompidou l'expédie en Corrèze, afin qu'il se lance dans la bataille des élections législatives de l'année suivante. Dans l'esprit du Premier ministre, il s'agit de faire mentir pour son «jeune Joup» l'opinion d'un peu les dents, car sa description ou l'envoi, fermement tenu par la gauche, est réputée imprenable pour un gaulliste. Mais cette première campagne va agir comme un formidable révélateur.

Dès qu'il pose le pied sur la terre ancestrale, cette rude terre limousine, Jacques Chirac se métamorphose littéralement, le côté «face» reprend totalement le contrôle. Et les électeurs corréziens, au lieu de regarder devant ce «Parisien» et ce grand parachutiste, sont vite comblés par le grand gaillard de 35 ans, sympathique, ouvert, n'hésitant pas à vider un verre avec eux au coin de leurs bistrot de campagne, aussi à leur faire part de ce que ça fait, aussi à leur parler de cépage que d'élevage, amateur de cochonnailles locales et de plats sauteries plutôt salées, à l'image de ce toast



SCOOP
CLOSER



Florent
Philippon et
Philippe
Lafont
au FN
29 novembre
à Lyon.

LA SEMAINE, IL COURT
LES PLATEAUX TÉLÉ POUR
DÉFENDRE LES IDÉES
DE SON PARTI, MAIS
LE WEEK-END, DÈS QU'IL
LE PEUT, IL FAIT RELÂCHE.
COMME CE PREMIER
WEEK-END
DE DÉCEMBRE,
À VIENNE...

Vienna,
le 9 décembre

Oui à l'amour! pour tous!

130
150
100
380
400

part national
en à l'amour pour tous



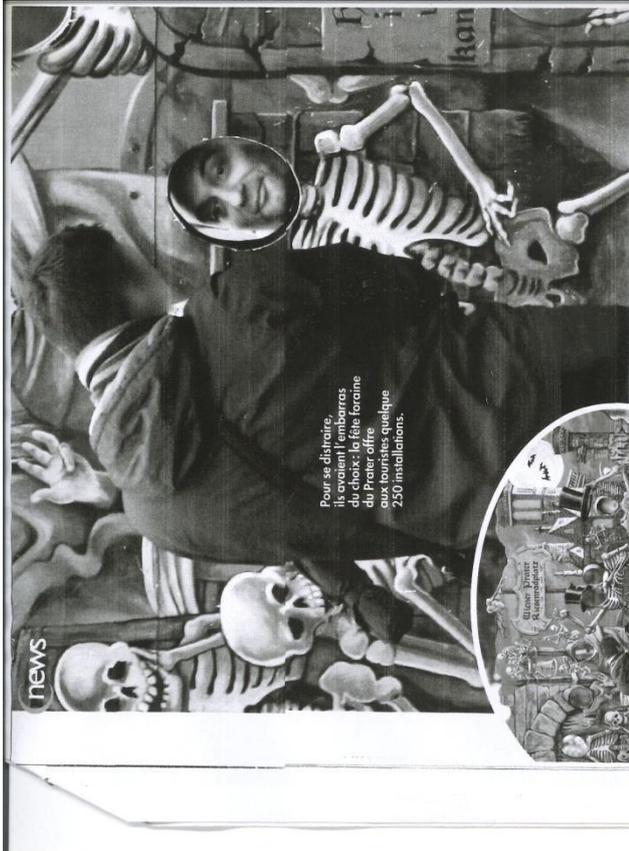
Pas de police, mais un hôtel d'un bon rapport qualité/prix, tout simplement.

ENFIN UN VRAI WEEK-END LOIN DE PARIS!

Après une belle balade, le politique et son ami journaliste rentrent à l'hôtel.

Fin novembre, lors du congrès du Front national à Lyon, Marion Maréchal-Le Pen, 25 ans, députée du Vaucluse et nouvelle tête d'affiche de sa famille politique, est arrivée première lors du vote des militants du Front national pour le comité central du parti, laissant loin derrière elle – à la quatrième place – Florian Philippot, pourtant

vice-président du FN. Un homme influent, Florian lui-même présenté comme le numéro 2 du Front national, le bras droit de Marine Le Pen, son protégé, peut-on même lire dans les nombreux articles qui lui sont consacrés. C'est lui notamment qui, il y a deux ans, alors que les militants opposés au mariage pour tous descendaient dans la rue, avait convaincu



Pour se distraire, ils avaient l'embarras du choix: la fête foraine du Prater offre aux touristes quelque 250 installations.

Reste que l'ambitieux Florian qui a dit-on, son portable pour meilleur ami, sait prendre du recul sur sa fulgurante carrière quand arrive le sacro-saint week-end. Lui qui, d'ordinaire, s'arrange pour ne pas s'éloigner à plus de 30 km de Paris afin d'être présent sur les plateaux des chaînes d'info, a eu l'autorisation de souffler après le congrès de Lyon.

PAS DU GENRE À FLAMBER, MÊME À L'ÉTRANGER

Alors quoi de plus sympa qu'un petit trip en Europe avec un ami pour oublier les guerres intestines et les tensions du boulot? En bons Parisiens d'adoption, Florian et son ami, journaliste de télévision, ont donc choisi de s'aérer deux jours à Vienne, capitale à la fois cool et tradi de l'Autriche, et accessible en seulement deux heures de vol. Alors, adios cravates en soie, chemises impeccablement repassées et costumes cintrés! Sur place, Florian Philippot a fait valser le vestiaire rigide de l'homme politique pour une tenue jean-baskets rouges largement plus cool et plus appropriée pour arpenter la ville. Ce pur produit de l'Éducation nationale (père directeur d'école, mère institutrice) passé par les plus grandes écoles (ENA, HEC) et encarté au FN en 2011, n'est pas du genre à flamber, y compris quand il part

→ Marine Le Pen de ne pas se joindre à eux. « A l'hiver 2012-2013, écrit *L'Obs* du 27 novembre dernier, des cortèges massifs défilent dans la rue contre l'ouverture du mariage aux homosexuels. Mais, au FN, un homme conseille à Marine Le Pen de ne pas s'y joindre pour ne pas céder à la "diversion" sur ces sujets secondaires. Philippot triomphe contre les caciques du parti, Gilbert Collard et Marion Maréchal défilent, pas la présidente. » D'aucuns avaient perçu, dans cette « non-ouverture » de Marine Le Pen, une volonté d'ouverture du Front national à la cause homosexuelle, à l'occasion de l'adoption de la loi relative au mariage de personnes de même sexe. Florian Philippot, homme de l'ombre que personne ne connaissait il y a encore trois ans, devenu député européen en mai 2014, est depuis considéré comme le « porteur du virage social du lepénisme » (dixit *L'Obs*). Il est aujourd'hui l'homme le plus invité des matinales radio et télévisées après la patronne du FN.

à l'étranger. Florian et son ami, journaliste de télévision, ont donc choisi de s'aérer deux jours à Vienne, capitale à la fois cool et tradi de l'Autriche, et accessible en seulement deux heures de vol. Alors, adios cravates en soie, chemises impeccablement repassées et costumes cintrés! Sur place, Florian Philippot a fait valser le vestiaire rigide de l'homme politique pour une tenue jean-baskets rouges largement plus cool et plus appropriée pour arpenter la ville. Ce pur produit de l'Éducation nationale (père directeur d'école, mère institutrice) passé par les plus grandes écoles (ENA, HEC) et encarté au FN en 2011, n'est pas du genre à flamber, y compris quand il part

courri

Titre : Amour secret du président (*Closer*)

Depuis un mois, l'histoire court (à nouveau), Paris se raconte entre les gens « bien informés », fait glousser dans les diners et en ville et fait même marrer sur les plateaux télé. Le 16 décembre c'est Antoine de Caunes qui au *grand journal* qui interviewe lourdement Julie Gayet, venue promouvoir son dernier film, sur son soutien à François Hollande. La comédienne qui reste souriante et détendue, évoque son engagement pour Anne Hidalgo pendant que Stéphane Guillon rigole à ses côtés et lâche que François Hollande serait rendu sur le tournage « Le président aime beaucoup le film[...] sa femme beaucoup moins » cinq jours plus tard rebelote dans *Salut les Terriens*, ou Thierry Ardisson interroge à nouveau Guillon à propos de la « rumeur qui court dans Paris sur les relations entre Hollande et Julie Gayet » « Est-ce que Valérie Trierweiler est au courant ? » demande Ardisson. « Elle déteste le film assure à nouveau l'humoriste. C'est ce qu'on sait.' »

Closer a enquêté et est à mesure de vous le révéler aujourd'hui : il y a entre François Hollande et Julie Gayet, bien plus que des visites de courtoisie et de soutiens de campagne. Il y a une vraie passion qui a chamboulé leurs cœurs, bouleversé leurs vies et leur fait prendre **des risques insensés**.

Les riverains d'une rue qui jouxte l'Elysée, dans le 8^{ième} arrondissement de Paris peuvent en témoigner. C'est là que l'artiste dispose, depuis cet été, d'un pied à-terre. L'appartement, situé au quatrième étage haussmannien, est au nom d'un couple de ses amis, tous deux comédiens. Julie aime ce coin de la capitale ; elle y a « passé toute son enfance, dit-elle, à voir des films dans les salles du quartier ». Et puis l'Elysée est juste à côté, une centaine de mètres tout au plus, François Hollande peut regagner son bureau en cinq minutes à peine... **Car c'est là qu'elle et le président ont pris l'habitude de se retrouver, le plus discrètement possible. La façon dont ils se rejoignent ?** Toujours la même. Julie arrive de son domicile parisien, ou elle vit avec ses deux enfants, au volant de sa Citroën blanche qu'elle conduit pied au plancher. Une petite demi-heure plus tard, le garde corps attitré du président, celui qui est de tous ses déplacements officiels vient inspecter le hall de l'immeuble. Deux à trois minutes après, le chef de l'Etat est déposé en scooter par un motard de la présidence. Toujours le même motard car, même **si ces rendez-vous secrets durent** depuis juin 2013, **peu nombreux sont ceux qui sont dans la confidence...** les habitants de l'immeuble ont noté les visites régulières de cet **étrange visiteur casqué qui note son casque** qu'une fois entré dans l'appartement où Julie Gayet l'attend. Cet appartement où ils passent la plupart de leurs nuits...

Entre eux, c'est une vieille histoire ... Julie Gayet 41 ans, actrice inclassable, naviguant entre films d'auteur et gros budgets (Elle s'est essayée à la comédie dans *Delphine : 1, Yvan : 0*, de Dominique Farrugia, et figure dans *Quai d'Orsey*, le dernier Tavernier) s'est engagée il y a deux ans au côté de François Hollande. Dans sa famille, on a toujours été de gauche. Cette fille de Chirurgien renommé qui a côtoyé de grands malades depuis sa plus tendre enfance connaît la fragilité des choses, et aime dit-elle ; « Vivre chaque instant comme si c'était le dernier »... Elle l'a dit dans un clip de campagne à François Hollande **avec les étoiles dans les yeux** : elle trouve le Président « humble, formidable, vraiment à l'écoute ». Elle connaît aussi très bien la chanteuse Joyce Jonathan, la fiancée de Thomas Hollande, le fils du président qu'elle a invité à se produire au Bus Palladium le 28 mars 2013, lors d'une soirée (*Ich bine in Berliner #3*) dont elle était la programmatrice. Au même moment, elle et François Hollande avaient été aperçus au 54, rue du Faubourg-Saint-Honoré, là où l'actrice a domicilié sa maison de production.

Pour faire taire les premières rumeurs de la liaison avec le président, Julie avait nié publiquement et les rumeurs s'étaient calmées... Mais l'histoire entre la comédienne et le président n'est pas pour autant un long fleuve tranquille... **Comme l'a révélé L'Express le 18 décembre**, Valérie Trierweiler est désormais installée dans l'aile est de l'Elysée- « l'aile madame » dans le jargon maison- et n'apparaît jamais à l'étage du Président. « La seule évocation de son nom, affirme le magazine, suffit à embrasser la plupart des collaborateurs qui préfèrent éviter le sujet. » Le couple présidentiel ne vit plus dans son appartement du 15^e arrondissement, même s'il est toujours gardé par deux plantons, et les rumeurs qui agitent Paris parviennent aussi jusqu'à l'aile est... Une situation si difficile à gérer que François Hollande et Julie Gayet ont fait un court break au printemps

dernier. Avant de redémarrer leur histoire plus fort que jamais ... Alors, même si aujourd'hui, l'entourage de la comédienne s'inquiète de **cette passion irraisonnée, même si ces rencontres secrètes et ces nuits volées nécessitent une organisation drastique** (voir encadré sécurité » et leur font prendre de vrais risques, rien n'y fait... Cette fin d'année, l'agenda présidentiel leur a permis de passer presque deux nuits consécutives ensemble : celles du 30 au 31 décembre et celle du 1^{er} au 2 janvier. Au petit matin du 31 décembre, le garde corps du président est même venu leur apporter des croissants. Et ils ont pu passer le 1^{er} janvier au soir ensemble...

Reste que tous les deux le savent : ces nuits à l'arrache n'auront qu'un temps. *L'Express* ne relevait récemment que le « Président s'aménageait de plus en plus souvent **des escapades discrètes dans la capitale** ». « Il s'exfiltre de la résidence présidentielle, **parfois par la grille du Coq**, située au fond du parc. Des sorties qui affolent sa sécurité », soulignait le magazine. Et qui ne pourront plus rester secrètes très longtemps...

Laurent Romuald

Cette thèse est consacrée à l'étude sémiotique des figures mises en discours dans l'information-*people*. L'étude des figures concerne la sémiotique figurative. La sémiotique figurative ouvre à deux possibilités d'analyse des objets: la première qui correspond à la dimension figurative et la deuxième à la dimension figurale. Ces deux dimensions renvoient à l'acte énonciatif. Cette thèse interroge les discours de l'information-people à partir d'un corpus constitué des articles de presse. Elle montre comment l'information-people déforme des figures qu'elle met en discours, autrement dit, les discours de l'information-people ne se contraignent pas à représenter le monde tel qu'il se présente à nous, ils déconstruisent ses structures logiques, les figures ne sont pas en rapport avec la représentation du monde naturel, elles n'ont de sens que dans le discours. Ainsi notre analyse prend en compte les opérations rhétoriques mises en valeur pour déformer les figures en discours. L'importance que nous donnons à notre étude se situe à la conversion des figures mises en discours non plus en *signe-renvoi*, mais plutôt en des ensembles signifiants qui renvoient à la question de l'énonciation assumptive et subjective. Notre travail de recherche s'attache aussi à montrer la structuration des discours people. Ce sont des discours qui sont structurés sous forme de mythes, de contes, de légendes, d'épopées, de blâme, d'éloge, d'ironie et de drame. C'est à partir de l'usage de ces formes que nous mettons en lumière la question de la figuralité.

Mots-clés : sémiotique – Figure - Figurativité - figuralité – information-*people* –énonciation- presse écrite - rhétorique - narrative

**The figurality in the journalistic writings of the information-*people*
Semiotics of the speech of the writtenpress.**

This thesis focus on the semiotic study of journalistic discourses of information-*people*. Figurative semiotics indeed opens up two possibilities for the analysis of objects: the first which corresponds to the figurative dimension and second to a figural dimension. these two dimensions refer to the enunciative act. This thesis questions the information-people speech, from a corpus of press articles, it shows how the information-*people* distorts the figures it puts into speech, in other words the speech of information-people do not constraint themselves to represent the world as it present it self to us, they deconstruct logical structures, the figures are not sometimes related to the representation of the natural world, the only have meaning in figures in speech. Thus, our analysis takes care of the rhetorical operations shighlighted to distort the figures in speech. The importance we give to our study resides in the conversion of the figures put into speech no longer a sign-reference, but rather in meeaninful sets thatrefer to the question of assumption or subjective enunciation. Our research work also focuses on showing the structuring of people' s discourses. These are discourses that are strutured in the form of myths, legends, tales, epics, blame, drama, praise . It is useof these forms that high lights the issue of figurality.

Keywords: semiotics - Figure - Figurativity - figurality - information - people - enunciation - written press - rhetoric – narrative.