

# Niveaux d'analyse et situations d'analyse selon Molino et Nattiez

Par Chahida El IDRISSE, [chahida2006@hotmail.fr](mailto:chahida2006@hotmail.fr)  
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Ben M'sik (Casablanca)

## 1. RÉSUMÉ

Dans son article « Fait musical et sémiologie de la musique », paru en 1975, Jean Molino élabore une théorie sémiologique tripartite, qui sera développée ensuite par Jean-Jacques Nattiez, surtout dans *Musicologie générale et sémiologie*. La sémiologie des formes symboliques est fondée sur une hypothèse spécifique du fait symbolique, tout en s'intéressant à la trace matérielle et aux processus poïétique (de création) et esthétique (de réception). Dans ce sens, le fait symbolique n'est plus considéré comme un simple texte ou un ensemble de structures, mais également comme un processus de genèse et un processus de perception et d'interprétation.

**Ce texte peut être reproduit à des fins non commerciales, en autant que la référence complète est donnée :**  
Chahida El IDRISSE (2017), « Niveaux d'analyse et situations d'analyse selon Molino et Nattiez », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/molino-nattiez/niveaux-analyse.pdf>.

## 2. THÉORIE

### 2.1 LES FORMES SYMBOLIQUES

La théorie des formes symboliques, élaborée par Jean Molino, est en principe applicable à n'importe quel objet ou n'importe quelle pratique produite par les êtres humains. Le symbolique constitue l'ensemble des activités et des productions humaines ; phrase, texte littéraire, film, musique, poésie, peinture, etc., sont tous des formes symboliques. Elles apparaissent comme un « dispositif mental » capable de construire des représentations. En fait, le symbolique intègre deux propriétés spécifiques du fait humain : signification et représentation. D'une part, il est le résultat d'un processus de signification diverse et complexe. D'autre part, les systèmes grâce auxquels l'individu se représente le monde et donne une signification sont des constructions symboliques.

#### 2.1.1 LE CADRE RÉFÉRENTIEL

En quoi la musique ou le langage sont-ils symboliques ? Le point de départ pour répondre à cette question est fourni d'abord par la définition de la notion du signe, considéré, chez les scolastiques, comme représentation ou évocation ou, chez Granger, comme renvoi, substitut, représentation, signifié, etc. La plupart de ces définitions reposent, selon Molino, sur l'« indéfinissable ». Selon Molino est acceptable seul le terme de « renvoi », qui suggère le caractère relationnel du signe, et qui implique par conséquent la liaison et la dissociation en même temps de deux éléments.

C'est ainsi que la conception du signe de Peirce est donc placée comme le cadre référentiel. En reprenant la définition peircienne du signe qui considère que tout signe est en même temps icône, index et symbole, à des degrés différents, Molino postule que les phénomènes sonores produits par la musique sont des :

- Icones : d'une part, ils ressemblent et ils évoquent les bruits ; d'autre part, ils sont les images de nos sentiments.
- Indices : qui servent à évoquer d'autres phénomènes.
- Symboles : ils constituent des entités définies et conservées par une tradition sociale et un consensus qui leur donne le droit d'exister.

Et Molino (2009 : 87) de conclure que « la musique est tour à tour signal, indice, symptôme, image, symbole et signe ».

En reprenant la tripartition de Peirce, Molino considère que la forme symbolique est constituée de « signes [...] définis par la notion du renvoi » (Nattiez, 2009 : 16). Le renvoi s'inscrit comme une propriété caractéristique et constitutive du symbolique, où le signe renvoie à un interprétant. Il est nécessaire de retenir que cette conception de signe dépasse la définition saussurienne du signe, comme union entre signifié et signifiant, caractérisé comme deux entités stables et biunivoques, de relation arbitraire, pour souligner que :

- Le signe est un « représentatum », analogue au signifiant de Saussure qui représente une « image acoustique ».
- Le signe « renvoie » à un interprétant.
- Cet « interprétant » est aussi un signe.
- Ce renvoi est « infini », en se référant toujours à Peirce qui considérait que le signe crée dans l'esprit un signe équivalent qui ne peut lui-même que créer un autre signe.

Cette conception dynamique et infinie du signe incite Molino à concevoir le signe comme « un fragment d'expérience actuelle [qui] renvoie à un autre fragment d'expérience qui demeure généralement virtuel, l'un étant le signe ou le symbole de l'autre » (Molino, cité dans Nattiez, 1987 : 30), et ce, dans la mesure où signe et symbole appartiennent à notre vécu.

Par conséquent, Molino s'élève contre la conception du symbole comme une imitation ou un simple reflet du réel, il se sert de l'exemple du marteau qui ne peut pas être le reflet de la pierre sur laquelle il va taper. L'auteur rejette donc l'appréhension du symbole comme un simple reflet, prédéterminé. En revanche, le symbole est comparable à l'outil qui ne peut être que lui-même, il ne reflète rien. Le symbole, selon Molino, est un outil autonome et productif qui organise les rapports de l'expérience humaine avec le monde, puisque l'être humain ne reflète pas le monde mais, par contre, le construit par le biais du symbole. En effet, ce dernier est une prise de distance par rapport à la réalité par le fait de la construction.

C'est ainsi que les formes symboliques sont loin d'être des systèmes, mais elles sont constituées de « processus organisés ». Molino s'appuie sur le caractère constructeur et opératoire du symbolique ; en fait toute œuvre humaine constitue une « *construction* » symbolique, qui existe sous forme d'une réalité matérielle associée à des processus constructeurs et réels, qui dépendent des stratégies poétiques (de création) et esthétiques (de réception).

### 2.1.2 LES QUATRE CARACTÉRISTIQUES DU SYMBOLIQUE

Jean-Jacques Nattiez résume les grandes caractéristiques du symbolique en quatre points :

1. **Le caractère *constructif et dynamique* du phénomène symbolique :** Même s'il est un élément du réel, il prend ses distances de la réalité par la notion du « renvoi », car sa signification n'est saisie que par le recours aux trois modes d'analyse : l'analyse du niveau neutre, l'analyse des processus poétiques, l'analyse des processus esthétiques.

2. **Son caractère *autonome* :** Doté d'une existence propre, le fait symbolique doit être décrit et analysé pour lui-même avant de le mettre en rapport avec d'autres domaines ou disciplines.

3. **Son caractère évolutif** : Nattiez définit le symbolique comme *une chose, qui se maintient, dure, évolue et agit*. Une trace modifie aussi bien les configurations de l'espace des formes que celui des significations.

4. **Son caractère existentiel** : Le symbolique *existe* en tant que chose mentale et matérielle, il est une activité réelle qui ne reconnaît pas de limites, il s'agit aussi bien d'une prière, d'un rite, d'un salut que d'un monologue intérieur (Nattiez, 1987 : 57).

C'est cette existence tripartite – neutre, poïétique et esthétique – de la forme symbolique que la section suivante propose de démontrer.

## 2.2 LES DIMENSIONS DU SYMBOLIQUE

La tripartition sémiologique correspond selon Jean Molino à trois instances : le niveau neutre, le niveau poïétique et le niveau esthétique. Il envisage la sémiologie comme une théorie générale des processus symboliques et non pas une science de la communication, en substituant au schéma classique de la communication de Jakobson :

Émetteur → Message → Récepteur

un schéma :

Émetteur      Processus poïétique → Trace      ← Processus esthétique      Récepteur

qui valorise le sens, en le reliant à la théorie de l'interprétant, tout en s'intéressant au mode du fonctionnement de la forme symbolique, ainsi qu'aux processus qui renvoient à leur naissance ou qui définissent les actes de réception. Seule la mise en évidence globale de ces trois dimensions conduit à la construction du sens, en considérant la communication non comme un mode d'échange, mais comme une des conséquences possibles des processus de symbolisation.

La théorie tripartite de Jean Molino est investie dans l'élucidation du mode d'existence de la forme symbolique en tant qu'objet isolé, objet produit et objet reçu. Les dimensions poïétiques et esthétiques sont des processus complexes, qui trouvent leur ancrage dans les configurations immanentes (niveau neutre) de la trace matérielle.

### 2.2.1 LES NIVEAUX DE LA TRIPARTITION

Jean Molino suggère de distinguer trois niveaux pour l'analyse des formes symboliques : immanent, poïétique et esthétique.

#### 2.2.1.1 LE NIVEAU NEUTRE (IMMANENT)

Le niveau neutre concerne le fait humain en tant qu'il se manifeste dans sa matérialité physique. Molino propose la description objective des propriétés de la configuration immanente comme la méthode d'analyse la plus pertinente pour ce niveau. Nattiez avance que Molino a été probablement influencé par le structuralisme, « nous dirons que le principe de son analyse du niveau neutre s'inscrit dans la filiation épistémologique de Saussure [qui permet d'identifier] un domaine spécifique de la recherche et de l'existence, irréductible à tout conditionnement externe » (Molino, 1987 : 51).

Le niveau neutre est constitué de « traces matérielles ». La « trace matérielle » a été définie par Jean Jacques Nattiez comme la réalité physique et matérielle, accessible aux sens, d'une forme symbolique : « des mots ou des tâches de couleur sur une feuille de papier, des simulacres sur un écran, des gestes et des mouvements, une partition, des ondes sonores, linguistiques ou musicales, etc. » (Nattiez, 2009 : 13). Hébert (à paraître) trouve cette énumération définitoire imprécise :

La « trace matérielle » peut alors se subdiviser en stimuli physiques périsémiotiques (par exemple, des graphes) et supports (par exemple, du papier, un document papier). Les stimuli physiques périsémiotiques sont des occurrences, des manifestations concrètes (par exemple, des phones, des graphes), que recouvrent les types, les modèles abstraits (par exemple, respectivement, des phonèmes, des graphèmes) auxquels ils correspondent. Ces types sont des signifiants. [...] Il faut distinguer les corrélats fins et les corrélats moyens. Les stimuli physiques périsémiotiques sont, pour les textes en général, des moyens utilisés seulement pour produire les signifiants et ceux-ci sont des moyens pour produire les signifiés (et ceux-ci, peut-être, des moyens pour produire des (re)présentations), qui sont les fins. Il faut préciser que, dans les textes littéraires, les signifiants sont, en principe, également les fins de la production (par exemple, c'est patent en poésie versifiée). Cependant, dans la musique et la peinture, par exemple, les stimuli physiques, périsémiotiques ou non, sont à la fois des fins et des moyens. En effet, certaines sémiotiques peuvent de nature produire et viser des effets perceptifs physiques soutenus, a priori en dehors de tout effet de signifiant, de signifié ou de (re)présentation. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas des signifiants et des signifiés dans ces sémiotiques et cela ne veut pas dire que les stimuli extrasémiotiques ne peuvent pas, par ailleurs, être intégrés comme éléments périsémiotiques. [...] L'analyse du niveau neutre peut donc porter sur les stimuli physiques en eux-mêmes, lorsque la chose est pertinente : notamment, en arts visuels et en musique. Elle est peu pertinente pour la plupart des textes écrits, sauf dans les textes « poétiques » (poèmes ou autres), où la typographie, la mise en page ou la mise en livre, par exemple, peuvent être signifiantes. L'analyse du niveau neutre peut évidemment porter sur les signifiants en eux-mêmes et/ou les signifiés en eux-mêmes et/ou les (re)présentations en elles-mêmes ; « en eux-mêmes », « en elles-mêmes » veulent ici dire, non pas nécessairement séparément, mais plutôt sans les rapporter directement et intensément à la production ou à la réception.

Le niveau neutre est nommé également par Jean Jacques Nattiez « *niveau propédeutique* ». Ce niveau est caractérisé comme suit :

- Un niveau d'analyse ou de description qui peut fournir un point d'ancrage pour l'analyse poétique et esthétique.
- Un pense-bête, car il permet de faire apparaître des unités qui aient pu être oubliées par une analyse purement poétique ou purement esthétique.
- Un niveau perpétuellement bouleversé, remanié et transformé par des nouvelles informations et variables (Nattiez, 1975 : 54-55).

Nattiez ajoute également, dans *Musicologie générale et sémiologie*, que le niveau neutre :

- Ne présente pas toutes les informations nécessaires à l'analyse poétique et esthétique, il n'est qu'un « moment de l'analyse » (Nattiez, 1987 : 54), qui donne seulement un certain nombre d'informations.
- Est par conséquent l'objet d'une analyse « mouvante » ; à cause du caractère « infini et fuyant des interprétants », cette analyse « se déplace constamment au fur et à mesure » (Nattiez, 1987 : 54) de sa progression en raison du processus infini du renvoi des interprétants.

L'analyse du niveau neutre privilégie la structure immanente de la forme symbolique, par l'analyse de l'œuvre ou du texte en eux-mêmes. Elle exclut, en principe, tout élément externe. Sa tâche spécifique est d'étudier les structures intrinsèques :

Au sens le plus large, l'analyse du niveau neutre se produit lorsque l'on exclut ou, devrait-on dire, essaie d'exclure le plus possible les facteurs de la production et les facteurs de la réception. Cette réduction peut être méthodologique, c'est-à-dire, consciente, explicitée et pertinente (du moins selon un observateur donné). Elle peut être non méthodologique, c'est-à-dire non consciente et donc non explicitée, qu'elle soit pertinente (par accident) ou non (selon un observateur donné). (Hébert à paraître)

Par exemple, Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine (1982 : 11) effectuent une analyse du niveau neutre de la poésie en se basant spécifiquement sur les unités stratégique, rythmique, sémantique et compositionnelle. Ils proposent une analyse du mètre, des rythmes, des strophes, des rimes, des sonorités, de la morphosyntaxe, des figures, du lexique et enfin du sémantique. Les deux auteurs suggèrent également que les méthodes et les approches liées à ce niveau doivent s'adapter au corpus analysé.

### **2.2.1.2 LE NIVEAU POÏÉTIQUE**

De manière générale, le niveau poïétique concerne « les stratégies de production, ce qui signifie que l'objet symbolique a été produit, un jour, par une personne déterminée, dans un certain but et que ce producteur a donné une ou plusieurs significations à cet objet qu'il a produit » (Bensmain, 1987 : 119). C'est-à-dire que le niveau poïétique correspond aux processus de la genèse de l'œuvre. On peut considérer que cela implique également que toute production est un « objet symbolique ». Gilson ajoute que le terme « *poïétique* » désigne les conditions de possibilités de création du travail de l'artiste ou d'un producteur, laquelle création se divise en trois moments : « (1) délibération sur ce qu'il y a lieu de faire pour produire l'objet ; (2) opération sur la matière extérieure ; (3) production de l'œuvre » (Nattiez, 1987 : 35).

Que ce soit pour Gilson, Valéry ou Molino, le niveau poïétique s'intéresse, à proprement parler, aux conditions de la création d'une œuvre d'art, aux intentions de l'auteur, à la nature des matériaux et techniques utilisés. Le niveau poïétique concerne donc l'étude du processus d'élaboration d'une œuvre d'art pendant le moment de sa réalisation.

### **2.2.1.3 LE NIVEAU ESTHÉSIQUE**

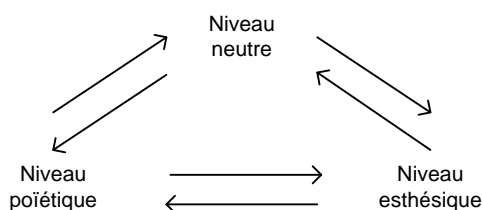
Quant au niveau esthétique, il correspond aux « stratégies de réception » (Bensmain, 1987 : 120). Le mot « esthétique » est un néologisme de Valéry, il le préfère à « esthétisme » pour éviter les confusions possibles et pour des raisons étymologiques : car le mot renvoie à la faculté de percevoir. *Le Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse* définit le mot « esthésie » comme la sensibilité, capacité de percevoir une sensation, ou bien une qualité de cette sensation.

Notamment, le niveau esthétique comprend l'ensemble des processus de perception. Plus précisément, Nattiez déclare que le niveau esthétique est loin de désigner la perception artificiellement attentive du spécialiste, mais il s'agit bien d'une description « des conduites perceptives » liée à l'œuvre chez une population donnée. Par exemple, l'objet musical est un objet perçu par les auditeurs qui lui assignent une ou des significations selon leurs stratégies perceptives ; Nattiez considère que les récepteurs ne reçoivent pas la signification du message, car 'il s'agit bien d'une *construction* de la signification dans un processus actif de perception.

## **2.2.2. LES SITUATIONS D'ANALYSE**

Le schéma qui suit présente les six situations d'analyse des formes symboliques élaborées par Molino et Nattiez.

### Les six situations d'analyse



Chaque flèche correspond à une situation d'analyse. Par exemple, la première des flèches représente une situation qui va du niveau poétique vers le niveau neutre. Cette situation se produit par exemple si, constatant que l'auteur énonce une règle artistique pour le roman dans sa correspondance, on vérifie si elle est respectée dans les structures immanentes de son roman.

Louis Hébert appelle le processus poétique « production » et le processus esthétique « réception ». Il enrichit la typologie de Jean-Jacques Nattiez en faisant la distinction formelle entre le processus et l'agent qui lui correspond, « soit l'émetteur pour la production et le récepteur pour la réception » (Hébert, à paraître). Par ailleurs, Hébert (à paraître) distingue

entre un élément empirique (ou réel) et son pendant construit : producteur empirique (son être, ses intentions, ses messages, etc.) et producteur construit; production empirique et production construite; récepteur empirique et récepteur construit (dont, pour les textes, le lecteur modèle et, plus généralement, le récepteur modèle); réception empirique et réception construite. Un élément construit est l'« image » que donne de l'élément empirique l'élément qui sert comme source d'informations. Si l'on ajoute des éléments au schéma de la communication littéraire, on pourra en distinguer la version empirique et celle construite. Par exemple, Fouquier (1984 : 138) ajoute le monde au schéma et distingue alors entre le **monde empirique** et le **monde** qu'il appelle justement « **construit** ». On pourra, à l'instar de Jakobson, ajouter le code (plus précisément les codes ou systèmes) et le contact et en distinguer les versions empiriques et construites. Entre un élément empirique et son pendant construit différentes relations comparatives sont susceptibles d'être établies : identité (ou conformité), similarité, opposition (contrariété ou contradiction), altérité. Par exemple, l'auteur construit à partir du texte peut être très différent de l'auteur réel.

Hébert (à paraître) également distingue des familles d'approches selon l'accent qu'elles mettent sur l'un ou l'autre des éléments du schéma : auteur, production, texte, réception, récepteur. Les approches littéraires dites internes privilégient le produit en lui-même et les approches externes privilégient soit l'auteur, soit le récepteur. L'analyse du contexte sera considérée comme un troisième type d'analyse externe ou comme une voie éventuellement intégrée dans l'analyse du producteur, du produit ou du récepteur : « en effet, le contexte influe sur ces éléments et s'y reflète, fût-ce par la négative ou l'omission significative. »

À partir de la typologie de Jean Molino, Louis Hébert (à paraître ; 2017- ; 2014 : 299-304) distingue vingt et une situations d'analyse, et non six comme Nattiez :

1. Le produit : le texte en lui-même ; analyse immanente.
2. Le producteur : l'auteur en lui-même ; par exemple, sa vie, le contexte.
3. La production en elle-même ; le processus créateur (par exemple, tel qu'il est dégagé des brouillons).
4. Le récepteur : en lui-même ; les caractéristiques du lectorat, par exemple.
5. La réception : en elle-même ; analyse de lectures, de descriptions, d'interprétations, de critiques, d'analyse d'un texte
6. Du texte vers le producteur : se servir du texte comme indice de son auteur.
7. Du texte vers la production : se servir du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la production.

8. Du texte vers le récepteur : se servir du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du ou des récepteurs.
9. Du texte vers la réception : se servir du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la réception ou des réceptions.
10. Du producteur vers le texte : se servir des caractéristiques du producteur comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du texte.
11. De la production vers le texte : se servir des caractéristiques de la production comme source d'informations sur les des caractéristiques possibles du texte.
12. Du récepteur vers le texte : se servir des caractéristiques du ou des récepteurs comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du texte.
13. De la réception vers le texte : se servir des caractéristiques de la réception ou des réceptions du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du texte.
14. Du producteur vers le récepteur : se servir des caractéristiques du producteur du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du ou des récepteurs.
15. Du producteur vers la réception : se servir des caractéristiques du producteur du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la réception ou des réceptions.
16. De la production vers le récepteur : se servir des caractéristiques de la production du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du ou des récepteurs.
17. De la production vers la réception : se servir des caractéristiques de la production du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la réception ou des réceptions.
18. Du récepteur vers le producteur : se servir des caractéristiques du ou des récepteurs du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de l'auteur.
19. Du récepteur vers la production : se servir des caractéristiques du ou des récepteurs du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la production.
20. De la réception vers le producteur : se servir des caractéristiques de la réception ou des réceptions du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du producteur.
21. De la réception vers la production : se servir des caractéristiques de la réception ou des réceptions du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la production.

Ces situations d'analyse simples peuvent être combinées pour rendre compte des situations d'analyse composées.

### **3. APPLICATION : ANALYSE D'UN POÈME**

Considérons comme objet symbolique le poème de Victor Hugo, intitulé « Je suis fait d'ombre et de marbre... », publié dans *Les Quatre Vents de l'esprit*, et présentons en résumé l'analyse qu'en fait Molino (1993).

\* \* \*

« Je suis fait d'ombre et de marbre »

Je suis fait d'ombre et de marbre.  
Comme les pieds noirs de l'arbre,  
Je m'enfoncé dans la nuit.  
J'écoute ; je suis sous terre ;  
D'en bas je dis au tonnerre :  
Attends ! ne fais pas de bruit.

Moi qu'on nomme le poète,  
Je suis dans la nuit muette  
L'escalier mystérieux ;  
Je suis l'escalier Ténèbres ;  
Dans mes spirales funèbres  
L'ombre ouvre ses vagues yeux.

Les flambeaux deviendront cierges.  
Respectez mes degrés vierges,  
Passez, les joyeux du jour !  
Mes marches ne sont pas faites  
Pour les pieds ailés des fêtes,  
Pour les pieds nus de l'amour.

Devant ma profondeur blême  
Tout tremble, les spectres même  
Ont des gouttes de sueur.  
Je viens de la tombe morte ;  
J'aboutis à cette porte  
Par où passe une lueur.

Le banquet rit et flamboie.  
Les maîtres sont dans la joie  
Sur leur trône ensanglanté ;  
Tout les sert, tout les encense ;  
Et la femme à leur puissance  
Mesure sa nudité.

Laissez la clef et le pène.  
Je suis l'escalier ; la peine  
Médite ; l'heure viendra ;  
Quelqu'un qu'entourent les ombres  
Montera mes marches sombres,  
Et quelqu'un les descendra.

\* \* \*

Ce poème existe et se manifeste selon les trois dimensions : neutre, poétique et esthétique :

1. Niveau esthétique : Comment est lu, perçu un texte ? comment fonctionne au naturel le travail de l'interprétation ?, Molino considère que seule une enquête qui vise à savoir les conduites naturelles d'interprétation peut éclaircir ces points. Il recourt à la méthode suivante : distribuer le texte aux élèves d'un collège, et leur demander de commenter librement le texte, sans aucune indication sur l'auteur, la période ou le genre.

Cette expérience d'interprétation montre que les étudiants commencent d'abord par une impression générale, ou une caractérisation globale du poème, qui est à la fois objective et subjective. Ils ne décrivent pas seulement le poème d'une manière objective, mais en associant à la description l'impression immédiate produite par le texte.

Molino définit une attitude essentielle du lecteur, celle de l'« attitude engagée », puisque l'attitude naturelle du lecteur n'est pas une attitude « scientifique » qui décrit un objet dans ses propriétés spécifiques, mais en tant qu'« une donnée qui agit sur le lecteur et provoque en lui idées, associations et sentiments » (1993 : 117). Il constate que la lecture est un échange, une participation et une assimilation.

D'ailleurs, le lecteur prélève un certain nombre d'éléments – ceux qui sont les plus clairs, les mieux mis en valeur ou ceux qui le touchent plus directement – à partir desquels, il constitue un réseau de « relations signifiantes qui organisent le poème », et qui résultent en même temps de son « propre réseau cognitif ».



Les traits essentiels de cette analyse montrent que le lecteur procède à une méthode de perception basée sur deux éléments : les éléments qu'il dégage du texte afin de construire le sens et les réseaux de son système cognitif.

Le travail de l'interprétation est donc une re-création, fondée sur deux attitudes, d'une part une attitude naturelle, qui consiste à intégrer le texte par un jeu d'échanges ; d'autre part une attitude détachée accomplie par la description des propriétés intrinsèques du texte.

2. Niveau neutre : Ce texte existe comme réalité matérielle, comme traces noires ou comme sons prononcés et entendus. C'est par le biais du sens littéral et des structures immanentes que Molino effectue une analyse du niveau neutre. D'une part, le sens littéral correspond aux significations apparentes. C'est à partir des indications lexicales et sémantiques récurrentes que donne le texte, que Molino dégage les catégories « ombre » et « lumière », « haut » et « bas », ainsi que les images et les symboles rassemblés sous le titre « l'escalier et le passage », qui renvoient à une valeur commune d'intermédiaire et de passage. D'autre part, étant dotées d'un système indéfini de configurations, les structures du vers et de la strophe restent les plus pertinentes, car elles imposent des contraintes au poète. C'est ainsi que l'organisation du poème est régie par les relations sémantiques qui s'établissent entre les différentes strophes du poème : la deuxième s'oppose à la troisième, tandis que la quatrième s'oppose à la cinquième ; par ailleurs la première et la dernière strophes encadrent les autres strophes comme l'ombre et la lumière qui représentent le thème majeur du poème. En outre, la troisième et la sixième strophe possèdent de nombreuses propriétés communes, comme la présence de verbes au futur et à l'impératif, ainsi que le parallélisme des deux derniers vers de chaque strophe.

3. Niveau poétique (plus précisément, l'auteur caché) : L'analyse du poème montre que la rime est un des éléments fondamentaux à partir desquels se construit le poème de Hugo. La richesse des rimes (sur les 18 rimes, aucune n'est pauvre : 8 sont des rimes composées de 2 sons, 7 de 3 sons, et 3 de 4 sons), ainsi que le choix des mots qui riment dépendent d'un réseau d'associations en fonction des réalités de la langue et de la personnalité du poète. Afin de montrer comment le poème est le résultat des associations qui se mêlent dans l'esprit du créateur à un moment donné de son évolution, Molino évoque la présence des mêmes rimes dans les poèmes écrits par Hugo entre 1854 et 1855 : les couples de rimes « arbre /marbre », « ténèbres/ funèbres », « ombre/sombre », « nuit/bruit », « poète/muette » sont très fréquents dans les poèmes de cette période. Il convient alors de voir dans ces associations la trace, dans l'esprit du poète, celui du recueil *Les Châtiments*, qui n'arrête pas d'être source d'inspiration et de création même après sa publication en 1853. D'où se révèle la présence du même réseau de thèmes, d'images et d'enchaînements dans « Je suis fait d'ombre et de marbre... » comme prolongement de la même veine des *Châtiments* : celle de la figure du poète comme flamme de l'équité qui vient châtier « les Nérons », par l'acte d'écrire.

#### 4. OUVRAGES CITÉS

- BENSMAN, A. (1987), *Symbole et idéologie. Entretien avec Roland Barthes, Abdellah Laroui, Jean Molino*, Rabat, Production média.
- HÉBERT, L. (à paraître), « Schéma de la communication et typologie des situations d'analyse », *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*.
- HÉBERT, L. (2017-), *Dictionnaire de sémiotique générale*, dans L. Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>
- HÉBERT, L. (2014), *L'analyse des textes littéraires : une méthodologie complète*, Paris, Classiques Garnier.

- MOLINO J. et J. GARDES TAMINE (1982), *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, Presses universitaires de France.
- MOLINO, J. (1975), « *Fait musical et sémiologie de la musique* », *Musique en jeu*, n° 17.
- MOLINO, J. (1993), « Pour une sémiologie des formes symboliques. Analyse d'un poème », dans D. Miéville (dir.), *Approches sémiologiques dans les sciences humaines*, Lausanne, Payot, p. 113-135.
- MOLINO, J. (2009), *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud/INA.
- NATTIEZ, J.-J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'édition.
- NATTIEZ, J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- NATTIEZ, J.-J. (2009), « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino », dans J. Molino, *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud/INA, p.13-69.

## 5. EXERCICES

A. Analysez le tableau de la Joconde par Picasso en vous appuyant sur la théorie sémiologique de Molino.



B. Soit le calligramme de Guillaume Apollinaire *La colombe poignardée et le jet d'eau*. Faites-en une analyse sémiologique tripartite.



C. Procédez à une analyse sémiologique tripartite du calligraphe suivant.



(La calligraphie arabe est très développée dans les arts de l’Islam, elle prend une valeur symbolique. Il s’agit ici d’un verset coranique, dont la traduction est : « Yà-Sin, par le *Coran* plein de sagesse ».)