

1998

LES PERSONNAGES DANS LA RECLUSION SOLITAIRE DE TAHAR BEN JELLOUN (approche sémiologique)

Najib WASMINE

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Tetouane, Maroc

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Comparative Literature Commons](#)

Recommended Citation

WASMINE, Najib (1998) "LES PERSONNAGES DANS LA RECLUSION SOLITAIRE DE TAHAR BEN JELLOUN (approche sémiologique)," *Dirassat*: Vol. 8, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol8/iss8/11>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in *Dirassat* by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aar.edu.jo, marah@aar.edu.jo, u.murad@aar.edu.jo.

LES PERSONNAGES DANS LA RECLUSION SOLITAIRE DE TAHAR BEN JELLOUN (approche sémiologique)

Cover Page Footnote

*C'est ici la version écourtée et remaniée d'un travail présenté dans le cadre du séminaire de Roger Fayolle sur l'histoire de la critique et la francophonie à l'E.N.S., rue d'Ulm, Paris, 1982. 1• Cf. R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180. 2. Paris. Denoël, 1976.

LES PERSONNAGES DANS LA RÉCLUSION SOLITAIRE DE TAHAR BEN JELLOUN (approche sémiologique)

Najib WASMINE
Faculté de Lettres et des Sciences Humaines
Tétouan

«Pour un statut sémiologique du personnage»⁽¹⁾ est le titre d'une étude de Philippe Hamon dans laquelle il trace les lignes fondamentales d'une sémiologie du personnage. Il la distingue des approches historiques, sociologiques, psychologiques, psychanalytiques et logiques.

Conçu comme un signe inscrit dans le texte, lequel est un système de signes linguistiques, le personnage fait l'objet d'une élaboration théorique. Plusieurs critères définissent son statut : le «signifiant discontinu» ou «étiquette» (ensemble de marques relatives au personnage dispersées dans le texte), le «signifié discontinu» (le sens ou la valeur du personnage) et les relations de «ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et de distribution» qu'il entretient avec les différents personnages et les diverses unités du texte.

Mon propos consistera à appliquer cette théorie du personnage à un texte marocain de langue française : *La Réclusion solitaire*⁽²⁾. Je tenterai de dégager les différentes catégories de personnages, leurs différentes caractéristiques respectives, et de montrer les relations qui relient les uns aux autres.

I - NATURE DU TEXTE

La Réclusion solitaire est le récit de l'itinéraire désolant d'un travailleur émigré maghrébin. Ce même personnage principal est le narrateur.

* C'est ici la version écourtée et remaniée d'un travail présenté dans le cadre du séminaire de Roger Fayolle sur l'histoire de la critique et la francophonie à l'E.N.S., rue d'Ulm, Paris, 1982.

1. Cf. R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180.

2. Paris, Denoël, 1976.

L'émotion colore sa parole parce qu'il ne peut rester impassible devant la situation qu'il évoque. L'idée de la parole émue et saccadée se traduit par le procédé de la fragmentation et celui de la métaphore hypertrophiée. Ce double procédé investit le domaine de la description. L'hypertrophie de la métaphore se marque par l'usage démesuré de celle-ci, ce qui crée un nouveau rapport entre les personnages et les autres unités du texte. Il se produit alors un effet d'anthropomorphisation des unités inanimées ou naturelles, de même qu'une forte allégorisation. Exemple de métaphore combinée avec une personnification (trope double) : «*Le soleil a caché ses doigts dans la cendre d'un nuage qui me sépare de la vie*». La métaphore ainsi confectionnée librement traverse la texture de l'oeuvre, et crée dans la plupart des cas un phénomène de brouillage sur le plan de la communication littéraire. Ce phénomène affecte le sens d'un grand nombre de métaphores que privilégie la description⁽³⁾.

De fait, les images pullulent dans le texte de T. Ben Jelloun. L'épigraphe du livre en dit long sur la portée et le poids de la condition du travailleur émigré : «*Mais il y a un territoire où on vous dépose comme un sac de sable*». Cette image suggestive posée comme un lustre au-dessus du texte connote l'état tout particulier d'un être parachuté et incompréhensible, et condamné pourtant à survivre dans cette même situation, celle d'un objet déposé mécaniquement ! Mieux, le caractère suggestif et incantatoire est, cela s'entend, la particularité du langage poétique en tant qu'il privilégie le sens imaginaire sur le sens primaire.

Comment classer ce texte qui résiste aux conditions taxinomiques traditionnelles ? C'est un texte qui fait le point sur une mémoire grosse de sentiments, de signes révélateurs, et sur peu d'événements. Ni roman, ni poème, je propose de l'appeler récit lyrique. Il y a de la prose lyrique en tant que manifestation à la fois explicite et feutrée d'une émotion intense. Le lyrisme est justement l'extension d'une exclamation (Paul Valéry), la douleur ou le rire exprimé en prose poétique. L'émotion doublée de l'enthousiasme serait ainsi la tension qui anime le dire lyrique. Dans celui-ci pointe un désir de convaincre, s'exprimant dans une recherche sur le langage qui puise dans les ressources de la rhétorique et de la métaphore.

Le texte se présente comme le récit à double voix de l'itinéraire réel et imaginaire de l'émigré. Deux typographies figurent les deux voix narratives : la

3. Sur les écarts stylistiques et leurs effets de lecture, cf. Moncef Mejri, «Le fonctionnement des tropes dans la Réclusion solitaire», in Tahar Ben Jelloun, *stratégies d'écriture*, ouv. coll., Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 73-82.

graphie normale et la graphie couchée, italique. Leur agencement se fait selon une texture poétique.

L'instance narrative est un «*je*» représentatif de l'émigré maghrébin en France. Il se met en scène par des actes de parole, d'où les tours oraux : «*Ecoutez-moi*» (p. 11) ; «*je disais donc*». L'attribution du discours s'inscrit donc dans une entreprise d'imitation par l'auteur de la parole de l'émigré. Autrement dit, cette parole est pétrie de la poésie et de l'imagination de l'auteur.

Ainsi défini du point de vue de sa nature et de son écriture, le texte possède par ailleurs une structure actantielle que je vais maintenant décrire pour dégager sa configuration.

Ph. Hamon reprend la triple distinction de signes, telle que la conçoit l'optique sémiologique (signes référentiels, embrayeurs et anaphoriques) pour l'investir dans sa contribution théorique à une sémiologie du personnage. Ainsi définit-il trois catégories de personnages :

1. *Les personnages-référentiels.*
2. *Les personnages-embrayeurs.*
3. *Les personnages-anaphores.*

Ce qui suit est une mise en application de cette typologie de personnages, afin de voir dans quelle mesure celle-ci est valable.

II - CATEGORIES DE PERSONNAGES ET TYPES DE RELATIONS

Le texte rassemble différents types de personnages : des personnages référentiels, c'est-à-dire ceux qui ne présentent pas de difficultés particulières pour leur repérage ; ceux auxquels renvoie les instances d'énonciation et qui sont difficilement identifiables ; enfin les acteurs non anthropomorphiques. Tous occupent des positions dans un système de relations dialogiques et hiérarchiques.

Au terme d'une opération de tri, l'analyse a retenu les types de personnages suivants :

1. Personnages référentiels

Les personnages-types ou personnages référentiels intègrent deux sous-ensembles d'un intérêt particulier : les personnages sociaux et les personnages allégoriques.

A - Les personnages sociaux sont les travailleurs émigrés dont le porte-

parole est le narrateur dans le rôle de l'émigré maghrébin. Il est la voix de la «chambre», celle qui abrite trois autres personnages du même statut social que lui. Un énoncé descriptif met en valeur leurs attributs spécifiques : «le blond aux yeux marron», «le brun aux yeux rieurs» et le troisième qui a «mal à la tête» ou «l'oiseau apatride», L'intérêt de ces périphrases⁽⁴⁾ est de désigner les personnages au moyen de traits qui servent à les reconnaître, en les posant comme des signes distinctifs et suggestifs. Puisque l'anthroponyme n'apporte pas d'indication particulière ou suffisante sur l'individu ; il est souvent sans sens, c'est un «mot» «blanc» selon Ph. Hamon (cf. p. 145). Or un nom propre peut, bien sûr, informer peu ou prou sur le personnage qu'il désigne. Par exemple, le prénom de François, le copain, qui figure à la fin du texte, prend figure d'un label chargé sémantiquement, en ceci que par son sème (français/francité), il renvoie à un référent défini, la France, pays où le personnage narrateur vit sa réclusion solitaire. Le choix d'un tel prénom n'est de cette perspective point arbitraire, il est motivé fonctionnellement⁽⁵⁾. Ce prénom permet l'ancrage du sujet dans un lieu déterminé historiquement et géographiquement. Un effet de crédibilité romanesque est ainsi produit par insinuation, ou par oeillade. La motivation du nom propre pourra donc se construire en fonction d'une association qu'on pose.

A la différence des récits classiques, La réclusion solitaire n'utilise pas de formules de présentation des personnages, telles que «voici un tel qui». Ici le texte évoque tout en les présentant les personnages par le biais de leurs traits distinctifs. Le procédé de l'adjectivation métaphorique et lyrique sert de mode de représentation de l'émigré : «Je suis orphelin. Orphelin d'une terre et d'une forêt» (p. 11) ; «Je suis l'oeil de l'arbre dressé dans la nuit» (p. 11) ; «ce corps exilé, corps impatient». Ce corps triste est par ailleurs la métaphore» des nuits et silences de tout un peuple».

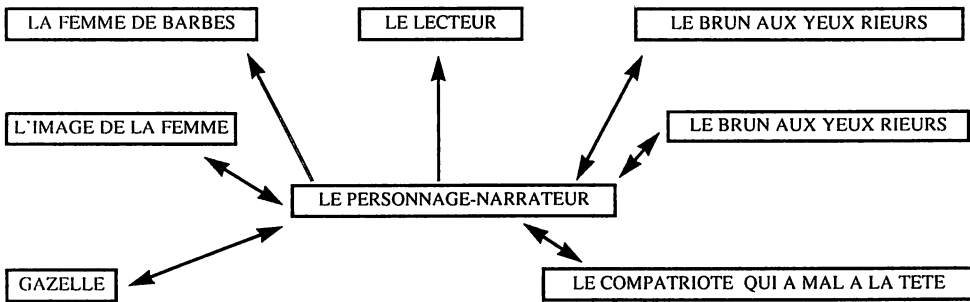
Voici une image fantasmagique qui possède toutes les propriétés anthropomorphiques : il s'agit d'une femme qui hante l'univers onirique du per-

4. Jean Molino parle d'une «description définie [qui] peut servir à reconnaître ou à présenter un individu, mais ne peut désigner cet individu de façon invariante : celui-ci en effet peut changer de telle sorte que les propriétés qui servaient à le définir ne s'appliquent plus à lui, alors que le nom demeure, quelles que soient les modifications subies par l'individu qu'il désigne». Cf. «Le nom propre dans la langue», *Langages*, 66, juin 1982, p. 15.

5. J. Molino écrit (*Ibid* ..., p. 14) que toute théorie du nom propre doit rendre compte de deux données intuitives solidement fondées : «le nom propre semble bien fonctionner comme marque distinctive vide, mais en même temps renvoyer - pour utiliser le vocabulaire de Peirce - à une série indéfinie d'interprétants, qui nous apparaissent comme plus riches, plus chargés d'affectivité que les interprétants évoqués par les noms communs, comme le montre le rôle des noms propres dans l'oeuvre de Hugo ou de Proust».

sonnage principal. Avec elle, il entretient une conversation salutaire ; il en parle à son compatriote le blond aux yeux marron et à la nommée Gazelle dont le rôle est fondamental. Sur le plan de «l'organisation actorielle» (6), Gazelle est le personnage féminin principal ; son entrée en scène a lieu dans le dernier chapitre pour l'occuper en entier. Une telle entrée produira un effet de transformation dans l'itinéraire du narrateur. En effet, elle apparaît au moment même où ce dernier décide de «sortir de son corps, de la chambre-malle» pour connaître un destin différent, plein d'espoir : «tirons un voile sur la laideur ordinaire» (p. 125). Cette séquence traduit le tournant où se trouve le personnage et la décision qu'il entraîne chez lui. De cet avatar il avait la prémonition : «Mais je sentais que je n'allais plus être cet arbre arraché» (p. 129). Un être va donc mourir en lui, «celui qui va vivre est un autre» (p. 124). Cette métamorphose vivre n'est intervenue que grâce à la rencontre de Gazelle.

«On peut définir l'énoncé comme une relation entre les actants qui le constituent»(7). Sur la base de cette définition proposée par Greimas, on peut observer dans le texte un réseau de relations entre les personnages, qui sont d'ordre essentiellement dialogique. Le tableau ci-après désigne des situations de dialogue d'idées et de sentiments.



Ce schéma figuratif montre des situations de dialogue assez complexes : le narrateur, personnage central, entretient des rapports de destinataire / destinataire avec la quasi-totalité des personnages ; l'objet du dialogue est la réclusion solitaire (la sienne, celle des deux compatriotes et celle de la dame innommée). Or, la relation de parole avec deux des personnages indiqués est irréversible (le lecteur et la femme de Barbès - la prostituée). A la différence des autres personnages qui, eux, dialoguent, ceux-là ne rendent pas la

6. Cf. A. J. Greimas, *Du Sens II*, Le Seuil, 1983, pp. 49-66.

7. Ibid.

parole provoquant par ce manque une crise de communication, un défaut d'écoute dans le monde clos de l'émigré (cf. dans le schéma supra les deux flèches à sens unique). Ce que recherche ce personnage, à son récit de sentiments et de rêves, est un interlocuteur/interlocutrice, peu importe qu'il soit marginal ou curieux de savoir, d'où la lettre qu'il adresse à la prostituée (p. 33-34) et la traduction faite à l'attention du lecteur francophone de certains mots arabes, tel le nom de Mokhtar «élu de Dieu» (p.106).

Sur le plan de l'ordre hiérarchique des personnages, le narrateur occupe une place prépondérante. D'abord, par sa fonction de raconteur, il rapporte et régit les propos des personnages ; avec eux, il entretient des relations variées. Il jouit par ailleurs d'une «distribution différentielle», puisqu'il est présent dans tous les chapitres et représente le support de la transformation fondamentale du récit : «ne plus être un arbre arraché». Cela concerne le héros. L'héroïne est Gazelle, non pas parce qu'elle apparaît fréquemment, mais parce qu'elle est le support d'une «qualification différentielle» : «Gazelle n'est pas une image», elle est l'incarnation d'un «verger d'espoir» (p. 126). Grâce à elle, le héros négatif s'éteint, et un double vivant et fougueux naîtra de ses cendres.

Le graphique ci-dessous aux axes sémantiques révélateurs montre cette organisation hiérarchique des personnages. Seuls les principaux acteurs y figurent.

AXES SEMANTIQUES	AGE	SEXE	ORIGINE	AFFECTIVITE
PERSONNAGES				
PERSONNAGE-NARRATEUR	+	+	+	+
GAZELLE	+	+	+	
IMAGE DE LA FEMME	+			

Des marques assez nombreuses relatives aux personnages, j'ai pu tirer quatre axes sémantiques : âge, sexe, origine et affectivité. Ces axes sont retenus pour leur intérêt fonctionnel ; c'est qu'ils traversent le texte en marquant sémantiquement un personnage et en privant un autre qui, en un sens, s'en trouve démarqué, libéré, et donc livré à d'autres hypothèses, à d'autres inter-

rogations auxquelles le texte ne répond pas. Dans le schéma supra, plus un personnage se marque positivement (cf. le signe +), plus les informations qui le concernent sont nombreuses, et davantage sa valeur narrative prend de l'importance. Dans le cas contraire, un personnage qui se marque négativement (cf. Les cases vides) se dote d'une présence subtile ou vague, voire indécidable.

D'un point de vue sémantique, le personnage narrateur est le support d'une étiquette variable et riche de significations. Toutes ses marques, qui sont nombreuses, tendent à le caractériser comme une figure particulièrement complexe, et le montrent comme le pivot du texte.

Une série de marques, qui forme un paradigme d'équivalences, désigne également Gazelle. Un tel paradigme se présente sous différentes formes grammaticales : un syntagme nominal ou verbal, une expression ou une métaphore filée. Gazelle est «une petite étoile papillotante, une gazelle impatiente, une prairie de rêves, un verger d'espoir, un chant né d'une terre usurpée» (p. 126). Cette terre est palestinienne ; Gazelle est la métaphore de cette terre frêle et vitale.

Ce qui constitue l'image de la femme est un ensemble de marques équivalentes et légèrement variées. C'est un être «né du rêve et de l'absence», une «étrangère», une «inconnue», une «ombre».

B - Les personnages allégoriques : c'est par un processus d'anthropomorphisation, ou de personnification, que les unités allégoriques se constituent en personnages à part entière. Ces unités acquièrent les compétences et les attributs des acteurs ordinaires et remplissent ainsi des rôles thématiques et des fonctions sémiologiques. Observons ces métaphores humaines : «ce n'est pas vrai que je réussisse à tromper ma solitude. Elle est grosse et têtue. Elle pèse sur mes épaules et tire sur mes paupières» (p. 98) ; «Elle a un goût d'amertume et n'aime pas la réclusion facile, la fuite rapide [...]» (p. 100) ; «l'exil, quelle détresse aux cheveux longs et aux grands yeux noirs !» «la peine qui éclate en petits morceaux de rire et de chants».

La valeur sémiologique de la «chambre» se construit par la distribution de ce syntagme en tant que signifiant discontinu renvoyant à un signifié qui traverse sensiblement le texte, celui de l'isolement. L'allégorisation de cette situation se réalise par un processus accumulatif de substituts de la «chambre». La variation de ce thème se fait dramatiquement au fur et à mesure que le récit se développe. Du syntagme de la «chambre» on passe par une série de substituts associés tous au même signe : la «malle», la «cage»,

la «boîte carrée», la «cellule». La boucle est bouclée par un terme chthonien, lourd de sens, la «trappe», signe de la plus profonde des solitudes.

Le syntagme nominal, la «chambre», n'est donc pas réductible à une unité simple ou univoque ; une ambivalence fonctionnelle en donne sa caractéristique essentielle.

Parmi les nombreux tropes dans le texte, il y a la «métonymie narrative» (le décor pour le sujet, la demeure pour l'habitant). C'est-à-dire que la représentation des lieux se fait selon une relation de contiguïté, et exprime alors une intériorité malheureuse ; la douleur transparaît ainsi dans le paysage qui l'environne. Exemples de cette figure : «[...] dans ce territoire, un supermarché de sang et de la sueur, un supermarché de l'esclavage et de l'indifférence» ; «le ciel est amer» (p. 24) ; «la laideur de ces lieux privés de vie, infirmes et orphelins de poésie et de générosité essentielles» (p. 125). La chambre-malle supporte le solitaire et sa réclusion intenable : «la malle a quitté la ville».

Le rapprochement morpho-phonétique de mots met en oeuvre la figure de la paronomase (ressemblance graphique et phonique de mots). Observons cet exemple aux deux paronymes («mot» et «moi») : «Les mots s'évanouissaient en moi» (p. 40).

L'ensemble des figures, des images narratives et poétiques fait du pathos sur le monde à part et poignant de l'émigré. Toutes tendent à produire un double effet esthétique et pathétique sur le lecteur. De cette manière, la narration, la description et la poésie mettent toutes l'accent sur l'affectivité du personnage.

2. Personnages embrayeurs

Il s'agit de marques de présence dans le texte de l'auteur, du narrateur et du lecteur. Dès l'épigraphe, quelqu'un dit : «il n'y a pas lieu d'être optimiste ou pessimiste. Mais il y a un territoire où on vous dépose comme un sac de sable, du sable fin mêlé de cristaux de sel et de désespoir». Qui parle ? L'auteur, le narrateur, ou le personnage ?

L'usage du pronom impersonnel ou le neutre permet au récit de se raconter lui-même et de garder de cette manière l'anonymat du locuteur. Qui donc parle ? C'est un narrateur qui n'est pas sans connaître la portée du récit, d'où sa capacité de résumer un itinéraire en un bref prélude entaché de poésie et de lyrisme. C'est donc un narrateur omniscient, aérien, qu'on peut sans

ambages confondre avec l'auteur. Thomas Mann dirait que c'est «l'esprit du récit» qui est à l'origine de cette parole⁽⁸⁾.

Il possède par ailleurs une vision globale du texte, et qui, pour attirer l'attention du lecteur sur l'attitude qu'il faudra observer, emploie un tour didactique et avertisseur : «il n'y a pas lieu d'être optimiste ou pessimiste». On ne permet pas au lecteur de rester neutre, on l'introduit vite dans l'univers du récit. Le lecteur n'est-il pas un rôle dans lequel on me demande d'entrer pour me regarder moi-même et les autres ? Dès le début, pointe donc une volonté de sensibiliser le lecteur à une cause humaine marginale, en l'incitant à quitter son cercle de récepteur indifférent et à sympathiser avec le sort du personnage. Faisant feu de tout bois pour gagner son hospitalité symbolique, il raconte le récit à la première personne se confondant ainsi avec le personnage : «j'ai la vie d'un arbre arraché à ses racines» (p. 11).

Une nouvelle épigraphe évoque le rapatriement tragique de l'émigré, après sa mort. Le lecteur n'est toujours pas épargné, même dans cette affaire funèbre. On provoque narquoisement sa participation : «N'oubliez pas l'étiquette et le parfum».

Le narrateur instaure un rapport dialogique avec le lecteur, dans lequel il se manifeste comme un maître de rhétorique. De ce fait, il montre un souci d'éveiller sa conscience sur un monde à part et tout près de lui ; un souci d'accoucher son interlocuteur de pensées et de sentiments oubliés de lui. Instantanément, il l'appelle à être à l'écoute de la voix de l'autre et de son amour de la vie : «écoutez» (p. 55 et 129) ; «écoutez-moi» (p. 11) ; «écoutez-la» (p. 113). Sinon le besoin de se faire écouter est réclamé : «Qui m'écouterà à présent ?» p. 53. Des marques de lecture, telles que «vous, camarade», le désignent dans le rôle d'un interlocuteur socratique en le soumettant à une espèce de maïeutique littéraire. Ce rapport au lecteur apporte une dimension orale au texte.

3. Personnages anaphores

Il s'agit dans cette section de saisir les formes linguistiques qui renvoient à des personnages cités antérieurement ou après. Ces signes mnémotechniques ne rappellent pas nécessairement des marques déjà mentionnées, mais ils forment un «réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjointes». Ces personnages anaphores, tel que le dit Ph. Hamon, ont une fonc-

8. Cf. Wolfgang Kayser, «Qui raconte le roman ?» (traduit de l'allemand par Antoine-Marie Buguet), in *Poétique du récit*, op. cit., p. 81 : «Cet esprit est si immatériel et si abstrait que la grammaire ne permet d'un parler qu'à la troisième personne [...]».

tion organisatrice, cohésive, substitutive, économique et mnémotechnique.

Dans le texte, les termes anaphoriques sont des pronoms personnels, «il» ou «je» pour le personnage narrateur, qui, par une distanciation permettant une forme d'autocritique, change de rôle et se désigne par «tu» : «Tu vois, ton histoire de réclusion solitaire [...] elle reste limitée à l'individu ; elle n'est pas valable pour un peuple» (p. 133). Ce sont aussi des syntagmes, tels que «ce corps», «l'émigré», «cet étranger», «l'image», «l'inconnue». C'est-à-dire tout le paradigme de substituts, qui se rapportent respectivement au personnage central, à Gazelle, au spectre de la femme, ou à la chambre.

L'intérêt de ces signes est d'éviter des récurrences tautologiques ou pléonastiques, et de signaler en revanche des connotations que charrient ces personnages. Il ne fait donc pas de doute que les unités anaphoriques, en particulier les syntagmes, contribuent, en plus de leur fonction technique, à un enrichissement connotatif des personnages.

En définitive, l'analyse montre que les personnages dans leur ensemble participent de deux catégories, celle de personnages référentiels et celle de personnages anaphores. Le personnage narrateur et le lecteur font partie en surplus de la catégorie de personnages embrayeurs. Cet exercice partant de la conception du personnage en tant que système de signes linguistiques débouche sur l'établissement d'une typologie de personnages, leurs rapports réciproques et leur hiérarchie narrative. Il n'a pas, pour autant, négligé de souligner la trame lyrique et pathétique de l'oeuvre, qui nous renvoie des images affectives et culturelles des personnages.

L'étude de la Réclusion solitaire a permis de définir le statut sémiologique de certains personnages, sélectionnés selon leur importance et leur signification dans le texte. Les résultats, limités et insuffisants auxquels aboutit une telle approche, peuvent s'expliquer, pour une part, par les limites mêmes d'une sémiologie du personnage, qui, en escamotant des questions fécondes en rapport avec le texte et les modèles de description et d'analyse de l'homme, coupe la littérature de la culture et de l'expression affective qui en constituent l'appui et la matière. S'il faut dire par ailleurs quelques mots sur ce qui particularise une telle sémiologie, c'est son souci méticuleux de classification et de dénomination, qui l'amène à mettre en valeur une logique fonctionnelle du texte en mettant de côté son aspect plurivalent.