

Université Lumière Lyon 2 - Université d'Istanbul

École doctorale: 3LA (Lettres, langues, linguistique et arts)

Faculté des Lettres, Sciences du Langage et Arts

Laboratoire ICAR (Interaction, corpus, apprentissage,
représentations-UMR 5191)

Le voyage mis en discours: récits, carnets, guides; approche sémiotique

Par Buket ALTINBÜKEN

Thèse de doctorat de Sciences du Langage

Dirigée en cotutelle par Louis PANIER et Nedret ÖZTOKAT

présentée et soutenue publiquement le 25 Novembre 2011

Composition du jury:

Denis BERTRAND, Professeur à l'université Paris VIII

Emel ERGUN, Professeur à l'université d'Istanbul

Nedret ÖZTOKAT, Professeur à l'université d'Istanbul

Sündüz ÖZTÜRK KASAR, Professeur à l'université Technique de Yıldız

Louis PANIER, Professeur à l'université Lumière Lyon 2

Résumé

Ce travail vise à étudier les modes de présence du sujet et les degrés de la subjectivité dans les discours de voyage concernant la ville d'Istanbul. Nous nous proposons d'aborder la question de la présence dans les discours de voyage en analysant trois types de discours (les récits de voyage, les carnets de voyage et les guides touristiques) à l'aide de la sémiotique de l'énonciation, la sémiotique de la présence et la sémiotique visuelle. Le corps en tant que sujet énonçant peut être étudié dans la perspective de l'énonciation et en tant que sujet percevant peut être analysé dans la ligne de la perception. En partant de cette double fonction du corps, nous nous proposons d'étudier les marques de la subjectivité dans les discours de voyage à travers le sujet énonçant et le sujet percevant. Dans ce travail, nous observerons les styles énonciatifs qui précisent la place du sujet énonciateur, les différents rôles et les modes de saisies de l'énonciateur en tant qu'observateur. En outre, nous nous interrogerons sur les formes de présence de la « ville », autrement dit, sur la participation de la sensorialité (sujet) à la construction figurative de l'espace (objet). À part les stratégies énonciatives, le rapport texte-image, la contribution des différentes techniques de représentation (photo, dessin, carte) à l'instauration du sens seront étudiées dans le cadre de ce travail. Ces analyses concernant l'énonciation, la perception, la figurativité et la structure polysémiotique nous permettront de définir les caractéristiques sémiotiques de ces genres de discours.

Mots-clés : sémiotique, énonciation, perception, présence, figurativité, sensorialité, observateur, polysémiotique, discours touristique, fragmentation.

Abstract

This work aims to study the modes of presence of the subject and the degree of subjectivity in the discourses of travel concerning the city of Istanbul. We propose to address the issue of the presence in the discourse of travel by analyzing three types of discourse (the travel texts, travel notebooks and tourist guides) with the help of semiotics of the enunciation, the semiotics of presence and visual semiotics. The body as a enunciating subject can be studied in the perspective of enunciation and as a perceiving subject can be analyzed in the line of perception. Based on this dual function of the body, we propose to study the marks of subjectivity in the discourses of travel through the enunciating subject and the perceiving subject. In this work, we will observe the enunciation styles which specify the place of the enunciating subject, the different roles and input modes of the enunciator as an observer. In addition, we will examine the forms of presence of the "city", in other words, the participation of the sensoriality (subject) to the representational construction of space (object). Aside from enunciation strategies, the text-image relation, the contribution of different techniques of representation (photography, drawing, map) to the establishment of meaning will be considered in this work. These analysis concerning the enunciation, the perception, the figurativity and polysemiotic structure allow us to define the characteristics of these types of discourse.

Keywords: semiotics, enunciation, perception, presence, figurativity, sensoriality, observer, polysemiotics, touristic discourse, fragmentation.

Avant-propos

Ce travail comparatif qui a pour objectif de définir les caractéristiques énonciatives des trois types de discours touristique se situe au carrefour de l'énonciation et de la perception. Nous visons à étudier les présences dans les récits de voyage, les carnets de voyage et les guides touristiques. Les carnets de voyage constituent notre point de départ. Lors d'une exposition organisée à l'Institut d'Etudes Français d'Istanbul en 2005, j'ai eu l'occasion de rencontrer les carnetistes et de découvrir les carnets de voyage écrits sur Istanbul. Dans le cadre du mémoire intitulé « une analyse polysémotique des carnets de voyage sur Istanbul », j'ai analysé la représentation de « Galata ». Pour répondre aux questions laissées en suspens dans le mémoire, nous nous proposons d'analyser la représentation du « Bosphore » dans les trois types de discours touristiques.

Durant cette période de ce travail, le « voyage » est devenu mon propre parcours de quête, de travail et de plaisir. Conformément au sujet de la thèse, j'ai accompli ce travail en voyageant, en faisant des allers-retours entre Lyon et Istanbul. Je remercie infiniment le Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Turquie qui m'a attribué des bourses pour mes séjours à Lyon.

Je voudrais adresser mes remerciements à mes deux Directeurs de thèse, Mme Nedret Öztokat et M. Louis Panier qui ont dirigé mes recherches à l'Université d'Istanbul et à l'Université Lumière Lyon 2 depuis le master. Je les remercie infiniment pour leur disponibilité, leur écoute, leur encouragement et leur soutien.

Un grand merci à Mme Marie Danielle-Ray, directrice du bureau des cotutelles de l'Université Lumière Lyon 2. Grâce à son soutien, la convention de cotutelle est signée entre les deux universités au bout de deux années et j'ai eu le droit de faire le doctorat en cotutelle.

Des remerciements vont également aux membres du comité de suivi de thèse, à Mme Emel Ergun et à Mme Sündüz Öztürk Kasar pour leur disponibilité et

leurs précieux conseils. Et je remercie vivement M. Denis Bertrand qui m'a fait l'honneur d'être membre du jury de la soutenance. Je remercie également M. Michel Costantini et Mme Ece Korkut d'avoir accepté d'être rapporteur de cette thèse.

Je remercie tous les membres du groupe de recherche de SEMEIA, en particulier Mme Odile Leguern qui m'a initié à la sémiotique visuelle lors de ses séminaires, Mme Marie Poix-Têtu, Mlle Fadia Bedjaoui qui sont toujours à mes côtés pendant mes séjours. Je tiens à remercier M. Bora Akad dont le soutien a été précieux pendant mes séjours à Lyon.

Merci à tous mes professeurs et à tous mes collègues et de l'Université d'Istanbul et de l'Université Lumière-Lyon 2. Merci à mes compagnons thésards avec qui j'ai cheminé depuis le master, à mes amis pour leur soutien.

Merci à ma famille, en particulier à ma mère et à mon frère, pour m'avoir encouragée et épaulée durant cette période de travail long et difficile.

Table des Matières

Résumé.....	ii
Abstract	iii
Avant-propos	iv
Table des Matières.....	vi
Liste de Tableaux.....	ix
Introduction	1
1. Première Partie- Approche Méthodologique.....	6
1.1. Premier Chapitre : Evolution de la sémiotique.....	7
1.1.1. Sémiotique de l'action	7
1.1.2. Sémiotique de l'être.....	10
1.2. Deuxième Chapitre : Du sujet énonçant au sujet percevant	18
1.2.1. Énonciation : Présence à partir du sujet énonçant.....	19
1.2.1.1. Énonciation en linguistique et en sémiotique.....	19
1.2.2.1. Déictique de personne	22
1.2.2.2. Déictique spatio-temporel	23
1.2.2.3. Affectifs, évaluatifs axiologiques, évaluatifs non axiologiques et modalisateurs	24
1.2.2.2. Opérations énonciatives : débrayage et embrayage.....	26
1.2.2. Perception : Présence à partir du sujet percevant.....	27
1.2.2.1. Modes de saisie : saisie molaire, saisie sémantique, saisie impressive	27
1.2.2.3. Modes de présence de l'observateur	29
1.2.2.4. Stratégies des points de vue	34
1.2.2.5. Modes du sensible	35
1.3. Troisième Chapitre : Terminologie pour l'analyse d'image	38
1.3.1. Signes plastiques non spécifiques	39
1.3.2. Signes plastiques spécifiques	40
1.3.3. Signes iconiques	42
2. Deuxième Partie - Les récits de voyage.....	44
2.1. Quatrième Chapitre : <i>Le Génie du Lieu</i> de Michel Butor	45
2.1.1. La première séquence : « l'arrivée »	45
2.1.2. La deuxième séquence : « le pont de Galata et la corne d'Or».....	48
2.1.3. La troisième séquence : « trois villes ».....	53
2.1.4. La quatrième séquence : Le navire Argo	57
2.1.5. Bilan.....	58
2.2. Cinquième Chapitre : <i>Istanbul</i> de Daniel Rondeau	59
2.2.1. Considérations sur l'œuvre de Rondeau	59
2.2.2. Considérations sur les stratégies énonciatives dans <i>Istanbul</i> de D. Rondeau:.....	66
2.2.3. Structure fragmentaire	72
2.2.4. Analyse des fragments.....	74
2.2.4.1. Premier fragment	74
2.2.4.2. Deuxième fragment	78
2.2.4.3. Troisième fragment.....	79

2.2.4.4. Quatrième fragment	84
2.2.4.5. Cinquième fragment	87
2.3. Bilan	89
3. Troisième Partie - Les carnets de voyage.....	92
3.1. Sixième Chapitre : <i>Istanbul Carnet d'Orient</i> de Jacques Ferrandez	93
3.1.1. Analyse de la première double-page	93
3.1.1.1. Analyse du titre : fonction d'assemblage et fonction d'authenticité	94
3.1.1.2. Analyse du texte : fonction complétive et fonction référentielle	95
3.1.1.3. Analyse des dessins : fonction complétive, fonction esthétique, fonction référentielle	98
3.1.1.4. Analyse de la liste : fonction informative	101
3.1.2. Analyse de la deuxième double-page	102
3.1.2.1. Analyse du premier fragment : fonction référentielle, fonction complétive, fonction informative	103
3.1.2.2. Analyse du deuxième fragment : fonction informative, fonction d'ancrage, fonction référentielle	106
3.1.2.3. Analyse du troisième fragment : fonction d'anaphore.....	108
3.1.3. Analyse de la troisième double-page.....	108
3.1.3.1. Analyse du dessin du paquebot : fonction narrative	109
3.1.3.2. Analyse du texte : fonction référentielle	110
3.1.3.3. Analyse des dessins des maisons traditionnelles : fonction référentielle	111
3.1.3.4. Analyse de la note : fonction d'ancrage.....	113
3.1.4. Analyse de la quatrième double-page.....	114
3.1.4.1. Analyse du texte : fonction informative.....	115
3.1.4.2. Analyse des esquisses et des manuscrits : fonction référentielle, fonction narrative, fonction d'ancrage, fonction d'authenticité	116
3.1.5. Bilan.....	119
3.2. Septième Chapitre : <i>Istanbul Carnet de la Sublime Porte</i> de Pierre Polomé et de Virginie Broquet.....	122
3.2.1. Analyse du texte	122
3.2.1.1. Analyse de la situation initiale	122
3.2.1.2. Analyse de la description du Bosphore : alternance entre le « perçu » et le « connu ».....	124
3.2.1.3. Représentation du Bosphore : énoncé du vécu et énoncé du savoir	128
3.2.2. Analyse des images	131
3.2.2.1. Analyse du dessin de la première double-page	131
3.2.2.2. Analyse des dessins de la deuxième double-page	134
3.2.3. Bilan.....	135
3.3. Neuvième Chapitre : <i>Istanbul et les Stambouliotes</i> d'Ariane Bonzon et de Merlin	137
3.3.1. Analyse de la première double-page	138
3.3.1.1. Analyse du texte	138
3.3.1.2. Analyse des dessins	141
3.3.2. Analyse de la deuxième double-page	143
3.3.2.1. Analyse des dessins	144
3.3.2.2. Analyse des mentions manuscrites	145

3.3.2.3. Analyse de la bande de photos	146
3.3.2.4. Analyse du texte	148
3.3.3. Analyse de la troisième double-page.....	150
3.3.3.1. Analyse de l'énoncé iconique.....	150
3.3.3.2. Analyse du texte	153
3.3.4. Analyse de la quatrième double-page.....	154
3.3.5. Bilan.....	155
4. Quatrième Partie - Les guides touristiques	157
4.1. Dixième Chapitre : <i>Istanbul Le Guide Voir</i>	158
4.1.1. Considérations générales sur les guides touristiques	158
4.1.2. Analyse de la partie d'introduction dans <i>le Guide Voir</i>	161
4.1.3. Analyse de la deuxième partie : les fragments numérotés et les fragments encadrés	167
4.1.4. Analyse d'un fragment : « Kanlıca » espace dit et montré.....	172
4.1.5. Analyse de la troisième partie : rapport texte-image dans la carte.....	176
4.1.6. Bilan.....	180
Conclusion.....	182
Références bibliographiques	191
Textes de références.....	191
Les récits de voyage	191
Les carnets de voyage	191
Les guides touristiques	191
Ouvrages Consultés et Cités.....	191
Annexes : Corpus.....	196
Document 1 : <i>Le Génie du Lieu</i> , Michel Butor	197
Document 2 : <i>Istanbul</i> de Daniel Rondeau	201
Document 3 : <i>Istanbul Carnet d'Orient</i> , Jacques Ferrandez.....	206
Document 4 : <i>Istanbul Carnet de la Sublime Porte</i> , Pierre Polomé et Virginie Broquet	214
Document 5 : <i>Istanbul et les Stambouliotes</i> , Ariane Bonzon et Merlin.....	216
Document 6 : <i>Guide Voir</i> , Hachette.....	225
Document 7 : <i>Guide du Routard</i> de Hachette.	232
Document 8 : <i>Guide Évasion</i> Hachette	236

Liste de Tableaux

Tableau 1 : Déictiques de personne	22
Tableau 2 : Classification des subjectifs	25
Tableau 3 : Modes de saisie proposés par J. Geninasca	28
Tableau 4 : Typologie des observateurs.....	33
Tableau 5 : Stratégies des points de vue proposées par J. Fontanille	34
Tableau 6 : Rapport du sujet et de l'objet dans le texte de M. Butor	48
Tableau 7 : Représentation de la Corne d'Or	52
Tableau 8 : Représentation de la ville turque.....	54
Tableau 9 : Représentation de la ville ottomane	55
Tableau 10 : Représentation de la ville byzantine	56
Tableau 11 : Rapport objet-sujet dans le texte de M. Butor.....	58
Tableau 12 : Segmentation du récit de D. Rondeau	60
Tableau 13 : Istanbul sur deux axes de lecture.....	61
Tableau 14 : Types d'énoncés dans le récit de voyage de D. Rondeau	64
Tableau 15 : Représentation du Bosphore	78
Tableau 16 : Représentation de la corniche	81
Tableau 17 : Représentation de l'embarcadère d'Eminönü	84
Tableau 18 : Fonction de la photographie dans la reconstruction d'Eminönü.....	86
Tableau 19 : Mise en page des textes et des images sur la première double-page.....	94
Tableau 20 : Représentation de la rive européenne	98
Tableau 21 : Fonctions des dessins.....	101
Tableau 22 : Différence entre le texte et la liste.....	102
Tableau 23 : Mise en page des textes et des images sur la deuxième double-page .	102
Tableau 24 : Représentation de la demeure	105
Tableau 25 : Stratégies des points de vue par rapport aux signes plastiques.	107
Tableau 26 : Mise en page des textes et des images dans la troisième double-page	109
Tableau 27 : Rapport entre les signes plastiques et les signes iconiques.....	113
Tableau 28 : Mise en page des textes et des images sur la quatrième double-page .	115
Tableau 23 : Fonction de l'observateur et du témoin	127
Tableau 24 : Rapport entre objet connu-objet perçu dans le dessin du Bosphore....	133
Tableau 25 : Fonctions des énonciateurs	140
Tableau 27 : Différence entre les deux dessins	143
Tableau 28 : Différence entre les dessins et la bande de photos	147
Tableau 29 : Différence entre le dessin et la photo	151
Tableau 30 : Style énonciatif dans les guides touristiques.....	160
Tableau 31 : Construction de l'objet touristique	172
Tableau 32 : Styles énonciatifs dans les récits de voyage et les carnets de voyage .	183
Tableau 33 : Caractéristiques des discours de voyage.....	189

Introduction

Ce travail est consacré à la problématique de l'énonciation, de la perception et de la figurativité dans les discours de voyage. Nous visons à répondre aux questions laissées en suspens dans le mémoire concernant l'analyse polysémiotique des carnets de voyage écrits sur Istanbul. Dans le mémoire, la structure polysémiotique des carnets de voyage a orienté notre recherche et a mis au premier plan la question du rapport texte-image. Dans ce travail, en élargissant notre corpus, nous analyserons des récits de voyage, des carnets de voyage et des guides touristiques pour étudier la mise en discours du voyage.

Les carnets de voyage préparés en collaboration par un écrivain et un artiste réunissent les textes et les dessins et présentent au premier plan un exercice artistique/esthétique. Les récits de voyage écrits par un écrivain sous forme d'un récit présentent plutôt un exercice littéraire. Les guides touristiques composés des textes et des images se distinguent des carnets de voyage et des récits de voyage par leur valeur documentaire et leur discours savant et s'apparentent aux carnets de voyage par leur structure (multiplicité des modes d'expression).

Nous nous proposons de centrer notre recherche sur les caractéristiques énonciatives de ces trois types de discours touristiques dans une perspective comparative. Nous serons amenées à aborder en particulier la question du sujet en tant qu'énonciateur et en tant qu'énonciataire de ces discours. Quel est le rôle du sujet dans la construction discursive de la ville ? Quels sont les modes de présences et les modes de saisie du sujet ? Comment la sensorialité participe-t-elle à l'instauration du sens et à la figurativité dans les discours du voyage ? Dans la mesure où les carnets de voyage et les guides articulent dans leur discours des textes et des images, nous nous interrogerons sur la fonction des images dans ces différents genres de discours de voyage ?

Vers la fin des années 80, comme toutes les autres sciences du langage, la sémiotique a remplacé les études des systèmes pertinents par celles des systèmes

dynamiques. Les sémioticiens inspirés des travaux des linguistes (notamment de la linguistique du discours d'Émile Benveniste) et des travaux des philosophes (phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty) ont exploré les nouveaux domaines de recherche. Les objets d'études de la sémiotique se sont renouvelés : le corps, les présences, la perception, les sensations, les passions, les points de vue définissent de nouvelles problématiques en sémiotique. Ce travail vise à étudier la mise en discours du voyage dans la ligne de la sémiotique moderne.

Nous pouvons dire que l'approche méthodologique adoptée est étroitement liée au corpus étudié. Le voyage est un acte qui implique le contact d'un sujet percevant avec un objet (lieu) qui lui est éventuellement inconnu. Le voyage est également un parcours de quête et de découverte qui transforme le sujet cognitivement et passionnellement. Le voyage nécessite l'inscription du corps de l'observateur dans une expérience particulière. Cet acte implique un autre acte, à savoir la narration des impressions, des informations, des sentiments du voyageur. Nous pouvons dire que la mise en discours du voyage résulte d'une expérience sensible et d'une énonciation écrite qui en caractérisent l'énonciation. C'est ainsi que les différents rôles de l'énonciateur et les modes de perception du sujet constituent le pivot de ce travail.

La thèse contient quatre parties : la première partie qui concerne l'« approche méthodologique » est composée de trois chapitres. Le premier chapitre intitulé « Évolution de la sémiotique » fait une présentation générale des théories sémiotiques. L'évolution de la sémiotique greimassienne (de la sémiotique narrative-discursive dite « classique » des années 60 à la sémiotique du corps dite « actuelle » des années 80) et la nouvelle tendance en sémiotique développée sous l'influence de l'énonciation benvenistienne et de la phénoménologie merleau-pontienne seront traités dans le premier chapitre.

Le deuxième chapitre intitulé « Du sujet énonçant au sujet percevant » présente les théories de l'énonciation et les théories de la perception. Ce chapitre comporte deux sections principales : « Énonciation : Présence à partir du sujet énonçant » et « Perception : Présence à partir du sujet percevant ». La première

section définit l'énonciation dans la ligne de la linguistique et la sémiotique. Cette section consiste en la présentation des travaux linguistiques (les déictiques de personne, les déictiques de temps, les déictiques d'espace et les subjectivèmes composés des affectifs, des évaluatifs et des modalisateurs) et des travaux sémiotiques concernant les styles énonciatifs (énonciation énoncée et énonciation non énoncée), les opérations énonciatives (débrayage et embrayage), les procédures de la discoursivisation (actorialisation, spatialisation, temporalisation).

La deuxième section comprend les théories de la perception. Dans la ligne de la phénoménologie, on considère que la présence d'un objet est étroitement liée à la présence d'un sujet percevant et sensible. Pour étudier le rapport entre l'objet perçu et le sujet percevant dans les discours du voyage, nous nous référons aux théories de perception développée par J. Geninasca et J. Fontanille. Les modes de saisies sémiotiques (saisie molaire, saisie sémantique, saisie impulsive), les modes d'apparition et les fonctions de l'observateur (focalisateur, spectateur, assistant, assistant-participant), les stratégies des points de vue (stratégie englobante, stratégie cumulative, stratégie élective, stratégie particularisante) et les modes du sensible (vision, odeur, toucher, saveur, ouïe, sensori-motricité) nous permettront d'analyser la présence du sujet percevant et sa contribution à l'élaboration de la signification dans les discours de voyage.

Le troisième chapitre intitulé « Terminologie pour l'analyse des images » présente les théories de la sémiotique visuelle appliquées dans les analyses des carnets de voyage et des guides touristiques. Ces ouvrages composés des textes et des images contiennent des énoncés polysémiotiques analysables au niveau de la sémiotique discursive et au niveau de la sémiotique visuelle. Ce chapitre concerne la théorie de la concomitance icono-plastique proposée par Groupe μ . Les « signes plastiques non spécifiques » qui comprennent « les textures, les formes, les couleurs », les « signes plastiques spécifiques » qui concernent « le cadre, le cadrage, l'angle de prise de vue, la composition » et les « signes iconiques » seront définis dans leurs grandes lignes. Nous nous proposons de faire la lecture des images dans les discours du voyage en partant du rapport circulaire et complémentaire entre les

composantes plastiques et iconiques (signe plastique et signe iconique), et du rapport complémentaire entre les composantes linguistiques et iconiques (signe linguistique et signe iconique).

À l'aide des théories de l'énonciation, de la perception et de l'iconicité présentées dans la première partie, nous nous proposons d'analyser les récits de voyage, les carnets de voyage et les guides touristiques. À part la première partie concernant l'approche méthodologique, chaque partie de la thèse est consacrée à l'analyse d'un genre de discours. La deuxième partie comporte les analyses de deux récits de voyage : un chapitre de *Le Génie du Lieu* de Michel Butor¹ et *Istanbul* de Daniel Rondeau². Dans les récits de voyage, il y a mise en présence du sujet et de l'objet « ville » et cette double présence est mise en discours. Nous étudierons les modes de présence de l'énonciateur, la mise en discours de l'objet « ville » et la reconstruction figurative de la ville dans les récits de M. Butor et D. Rondeau.

La troisième partie consacrée à l'analyse des carnets de voyage comprend trois chapitres consacrés à trois ouvrages : *Istanbul Carnets d'Orient* de Jacques Ferrandez³, *Istanbul Carnet de la Sublime Porte* de Pierre Polomé et de Virginie Broquet,⁴ *Istanbul et les Stambouliotes* d'Ariane Bonzon et de Merlin⁵. Les carnets de voyage sont des ouvrages qui racontent l'itinéraire et les rencontres du voyageur à travers des textes, des dessins, des croquis, des photos, des objets-souvenirs et des brèves notes qui transmettent les impressions du voyage. Les carnets de voyage constituent le point de départ de ce travail. Ce genre composé des textes et des images s'apparente aux guides touristiques par la multiplicité des modes d'expression et il s'apparente aux récits de voyage par son contenu.

Dans ces trois carnets de voyage, nous avons retenu la séquence qui présente le Bosphore. Les trois chapitres sont consacrés à l'analyse du rapport texte-image et du rapport sujet percevant-objet perçu dans la reconstruction du Bosphore.

¹ Michel Butor, *Le génie du lieu*, Paris, Bernard Grasset, 1958.

² Daniel Rondeau, *Istanbul*, Gallimard, 2004.

³ Jacques Ferrandez, *Istanbul carnets d'Orient*, Casterman, 2000.

⁴ Pierre Polomé, Virginie Broquet, *Istanbul carnet de la sublime porte*, Editions du Rouergue, 2004.

⁵ Ariane Bonzon, Merlin, *Istanbul et les stambouliotes*, Glénat, 2004.

Les différents rôles de l'énonciateur, la multiplicité des points de vue et les fonctions des fragments seront étudiés dans ces énoncés polysémiotiques. Nous essayerons de mettre en évidence la contribution des stratégies énonciatives à la configuration figurative du Bosphore.

La quatrième partie ne comporte qu'un seul chapitre. Dans *Le Guide Voir*⁶ de Hachette, la représentation du Bosphore sera analysée en détail et les exemples tirés des autres guides *Le Guide Évasion*⁷ et *Le Guide du Routard*⁸ nous serviront pour expliciter nos constatations et pour préciser les caractéristiques énonciatives des guides touristiques. Comme les carnets de voyage, ce genre se sert de la pluralité des codes et de la multiplicité des moyens d'expression. Les guides touristiques qui s'apparentent aux carnets de voyage par leur structure (texte-image) se distinguent des carnets de voyage et des récits du voyage par leur style énonciatif et par la forme de leur temporalité : Les rôles énonciatifs sont bien différents par rapport aux autres discours du voyage et il ne s'agit pas de la mise en discours d'un voyage accompli du point de vue d'un observateur (sujet sensible). Le découpage et la reconstruction d'espace, la structure fragmentaire des guides et les différentes fonctions des fragments seront étudiés dans le dernier chapitre de la thèse.

Ce dernier chapitre nous permettra de mettre en évidence la différence des guides touristiques au niveau énonciatif et de montrer les ressemblances énonciatives entre les carnets de voyage et des récits de voyage qui sont bien distincts au niveau de l'expression. Dans ce travail qui se situe au carrefour de l'énonciation et de la perception, nous essayerons de classer les discours du voyage à l'aide des théories sémiotiques qui mettent l'accent sur le sujet.

⁶ Rosie Ayliffe et al., **Istanbul le guide voir**, Hachette Tourisme, 2006.

⁷ Denis Montagnon, **Istanbul le guide évasion**, Hachette Tourisme, 2006.

⁸ Olivier Page et al., **Istanbul le guide du routard**, Hachette Tourisme, 2008.

1. Première Partie- Approche Méthodologique

1.1. Premier Chapitre : Evolution de la sémiotique

Ce chapitre vise à présenter l'évolution de la sémiotique greimassienne (de la sémiotique narrative-discursive dite « classique » des années 60 à la sémiotique du corps dite « actuelle » des années 80) et surtout à mettre en évidence les bases de la nouvelle tendance en sémiotique développée sous l'influence de l'énonciation benvenistienne et de la phénoménologie merleau-pontienne.

1.1.1. Sémiotique de l'action

L'évolution de la sémiotique n'est pas indépendante des autres disciplines. La sémiotique narrative reformulée par Algirdas Julien Greimas dans les années 60 durant la période structuraliste vise à étudier la signification à partir des deux plans du langage en analysant le rapport réciproque entre le signifiant et le signifié, entre le plan de l'expression et le plan du contenu. A.J. Greimas se propose d'analyser l'organisation textuelle à deux niveaux, à savoir le niveau de surface et le niveau profond.

Au niveau de surface, l'analyse narrative permet d'« établir un classement des énoncés d'état et des énoncés du faire ».⁹ Les énoncés d'état précisent la relation disjonctive ou la relation conjonctive entre un sujet et un objet. Le passage d'un état à un autre correspond à la transformation. Dans la composante narrative, en étudiant les états des sujets et leurs transformations, on identifie les programmes narratifs en quatre phases, à savoir la manipulation, la compétence, la performance et la sanction. Ces quatre phases logiquement articulées marquent la transformation du rapport entre un sujet et un objet (le passage d'une relation conjonctive à une relation disjonctive ou l'inverse). L'analyse narrative consiste à déterminer des programmes narratifs et des « rôles actantiels définissant la composition, la distribution et la position des rôles dans les programmes ».¹⁰ Elle permet de décrire les systèmes de

⁹ Groupe d'Entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 14.

¹⁰ **Ibid.**, p. 87.

valeur qui sont investis dans les « objets-valeurs » et qui soutiennent l'articulation des programmes et des anti-programmes. Il s'agit de la « sémantique narrative ».

À la suite de l'analyse narrative décrivant l'articulation des programmes narratifs, l'analyse discursive nous permet de constater les parcours figuratifs où s'enchaînent les figures. L'analyse discursive et l'analyse narrative servent ensemble à décrire les acteurs du récit. L'acteur est une figure définissable dans la composante narrative et dans la composante discursive, à travers des rôles actantiels précisés dans les programmes narratifs et à travers des rôles thématiques identifiés autour des parcours figuratifs. Les figures (d'acteurs en particulier) viennent prendre en charge les « rôles actantiels » déterminés lors de l'analyse narrative : l'acteur réunit un « rôle actantiel » et un « rôle thématique ». « La figure est une unité de contenu stable définie par son noyau permanent dont les virtualités se réalisent diversement selon les contextes ». ¹¹ Il est possible d'évaluer les figures en tenant compte du « réseau de figures lexématiques reliées entre elles ». ¹² Les figures s'enchaînent autour d'un parcours figuratif dans le discours et les parcours figuratifs se rejoignent virtuellement en une « configuration discursive ». ¹³ Après avoir constaté les parcours figuratifs dans un texte, il est possible de déterminer les rôles thématiques des acteurs et la portée thématique de leurs programmes narratifs

Dans un texte, au niveau profond, il existe un système de valeurs assurant l'enchaînement des structures superficielles. Afin de le mettre en évidence, on décompose les figures en sèmes, en unités minimales de signification et on établit des relations d'opposition ou de rapprochement entre les figures à travers des traits sémiqes communs et opposés. Chaque figure définie comme « un ensemble de traits minimaux » ¹⁴ se distingue des autres figures par la composition des sèmes. Dans un texte, la redondance des mêmes traits assure la cohérence et la cohésion en associant les figures autour d'une ou de plusieurs isotopies.

¹¹ **Ibid.**, p. 89.

¹² **Ibid.**, p. 94.

¹³ **Ibid.**, p. 95.

¹⁴ **Ibid.**, p. 117.

Il existe deux sortes d'isotopies, à savoir les isotopies sémantiques composées par les classèmes et les isotopies sémiologiques composées par les sèmes nucléaires. Les classèmes étant des sèmes contextuels marquent « l'appartenance des figures à une classe plus générale », ¹⁵ alors que les sèmes nucléaires étant des sèmes spécifiques indiquent des traits singuliers et distinctifs. Les isotopies sémantiques et les isotopies sémiologiques établissent ensemble la cohérence des parcours figuratifs et assurent l'homogénéité, la progression et la continuité du discours.

La sémiotique dite classique considère le texte comme un « dispositif réglé d'écart différentiels » ¹⁶ et vise à mettre au jour la structure profonde du texte à partir des oppositions catégorielles. Le carré sémiotique représente les relations (relation de contrariété, relation de contradiction, relation de présupposition) entre les valeurs minimales relevées par l'analyse des parcours figuratifs et des programmes narratifs. Il faut préciser que la structure profonde n'est pas indépendante de la structure de surface. Les deux niveaux construisent ensemble la signification inhérente du texte : « à partir d'une structure élémentaire posée au niveau profond et qui organise les relations et les opérations avec des valeurs minimales, se développent au niveau de surface des programmes narratifs et des parcours figuratifs qui prennent en charge les opérations et les relations ». ¹⁷

La sémiotique narrative discursive dite objectale développée sous l'influence du structuralisme définit le texte comme un ensemble composé de relations et d'opérations et vise à analyser les transferts d'objets et les faires du sujet opérateur autour du système des valeurs (isotopies) qui ordonnent les programmes narratifs et les parcours figuratifs. La sémiotique objectale s'intéresse aux modalités du faire pour analyser la « relation du sujet opérateur à son action » ¹⁸, alors que la

¹⁵ **Ibid.**, p. 121.

¹⁶ **Ibid.**, p. 130.

¹⁷ **Ibid.**, p. 141.

¹⁸ Louis Panier, « Éléments de grammaire narrative », [en ligne], **Bible et Sémiotique**, Disponible sur : <http://bible-semiotique.com/documents/lp_gram_narrative.pdf>, consulté le 22 juillet 2011.

sémiotique subjectale se focalise sur les modalités de l'être pour étudier la « relation du sujet à l'objet-valeur ». ¹⁹

1.1.2. Sémiotique de l'être

Vers la fin des années 80, la sémiotique a été renouvelée en prenant comme objet d'études le corps, la perception, les sensations, les passions, les présences. L'appréhension sensible du monde, le rôle de la perception dans la construction du sens et l'étude des états d'âmes affectifs définissent la nouvelle tendance en sémiotique.

Cette reformulation est faite sous l'influence de la linguistique et de la philosophie. Les travaux d'Emile Benveniste sur l'énonciation et les travaux de Maurice Merleau-Ponty sur la phénoménologie ont ouvert de nouveaux horizons à la recherche en sémiotique. La sémiotique de l'énonciation privilégiant le sujet dans le discours a assuré la transition de la sémiotique narrative discursive dite « classique » à la sémiotique de la présence dite « actuelle ». Les sémioticiens inspirés des travaux des linguistes et des philosophes ont renouvelé la sémiotique en attribuant un rôle principal au sujet percevant, à la perception et à la sensibilité.

Ce renouvellement est étroitement lié aux travaux concernant l'énonciation, comme l'indique Louis Panier : « La problématique de l'énonciation a conduit à s'interroger sur le discours en acte, et à aborder la question du sensible qui amène à retrouver les problématiques de la phénoménologie. » ²⁰ De son côté, Nedret Öztokat explicite l'objectif de la sémiotique actuelle en précisant la priorité accordée au sujet : « Les dernières recherches sémiotiques qui ont mis l'accent sur les propriétés sensibles et impressives du discours nous offrent un moyen de cerner et de

¹⁹ Louis Panier, « Éléments de grammaire narrative », [en ligne], **Bible et Sémiotique**, Disponible sur : <http://bible-semiotique.com/documents/lp_gram_narrative.pdf>, consulté le 22 juillet 2011.

²⁰ Louis Panier, « Ricoeur et la sémiotique : Une rencontre "improbable" ? », **Semiotica**, volume 168, numéro 1/4, 2008, Walter de Gruyter, pp. 305-324, [en ligne], Disponible sur : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/35/36/43/PDF/Panier_Ricoeur_semotique.pdf> consulté le 3 août 2011.

comprendre le rapport entre le corps et la représentation de l'univers, construite elle-même par la médiation du vécu de ce corps...»²¹

En s'appuyant sur les données de la phénoménologie merleau-pontienne et sur les études en linguistique de l'énonciation, les sémioticiens ont déterminé la fonction du sujet dans le discours et la fonction du corps dans les opérations du percevoir. La relation du sujet et du monde sensible constitue le nouveau domaine d'exploration de la signification. Comme on peut le constater, la sémiotique actuelle a été reformulée sous les intitulés la sémiotique du discours, la sémiotique du sujet, la sémiotique du corps, la sémiotique tensive.

Parmi les études sémiotiques, nous pouvons surtout citer deux ouvrages qui ont provoqué le renouvellement méthodologique. La théorie de la modalisation de l'être traité par A.J. Greimas dans *Du Sens II* et la théorie des instances reformulée dans *Discours et son sujet I* par Jean-Claude Coquet définissent les nouvelles tendances en sémiotique. Ces ouvrages marquent la transition de la sémiotique objectale à la sémiotique subjectale, de la sémiotique de l'action à la sémiotique de l'être.

Selon la théorie de la modalité proposée par A.J. Greimas, le parcours modal du sujet et sa relation avec l'objet de valeur peuvent être identifiés à travers les modalités de l'être. Les modalités de l'être (vouloir-être, devoir-être, pouvoir-être) portant sur « l'existence modale du sujet d'état »²² se distinguent des modalités de faire (vouloir-faire, pouvoir-faire, devoir-faire, savoir-faire) constituant « la compétence modale »²³ des sujets de faire. Les modalités de l'être servent à déterminer les valeurs attribuées à l'objet de valeur par le sujet et à définir les « relations existentielles »²⁴ entre le sujet et l'objet. Comme nous l'avons déjà indiqué, la sémiotique de l'action étudie le rapport du sujet et de l'objet sur l'axe de

²¹ Nedret Öztokat, « L'esthésie, la présence et l'imperfection dans l'univers de Chateaubriand », **Frankofoni : Revue d'études et recherches francophones**, no 16, Ankara, 2004, pp. 135-145.

²² Algirdas Julien Greimas, **Du sens II**, Paris, Seuil, 1983, p. 97.

²³ **Ibid.**

²⁴ **Ibid.**, p. 96.

/faire/, tandis que la sémiotique de l'être étudie le rapport du sujet et de l'objet sur l'axe d'être/.

À partir des modalités de l'être, il est possible de déterminer les valeurs attribuées aux objets par le sujet : l'objet du « vouloir-être » est « désirable », l'objet du « non-vouloir être » est « indésirable », l'objet du « vouloir - non-être » est « inacceptable », l'objet du « non-vouloir - non-être » est « non inacceptable » pour le sujet d'état. L'articulation de la modalité du « devoir-être » indique un objet « nécessaire », celle du « devoir non-être » présente un objet « non-éventuel », celle du « non-devoir être » désigne un objet « fortuit » et celle du « non-devoir non-être » désigne un objet « éventuel » pour le sujet. La modalité du « pouvoir-être » attribuée à un objet peut être considérée comme « possible », celle du « pouvoir non-être » comme « évitable », celle du « non-pouvoir être » comme « impossible » et celle du « non-pouvoir non-être » comme « inéluctable » du point de vue du sujet.²⁵

Les modalités de l'être décrivant les rapports entre le sujet d'état et les objets de valeur mettent en évidence les états d'âmes du sujet et ouvrent la voie à la sémiotique des passions. Le passage de la sémiotique de l'être à la sémiotique des passions s'est fait à partir des travaux d'A.J. Greimas sur l'« esthétique » dans *De l'imperfection* publié en 1987 et *Sémiotique des Passions. Des états de choses aux états d'âme* préparé en collaboration avec Jacques Fontanille, publié en 1991. Et par la suite, en 1998, la sémiotique tensive est reformulée par Claude Zilberberg dans *Tension et signification*, préparé en collaboration avec J. Fontanille. Selon la théorie de la sémiotique tensive, le sujet peut se trouver dans un état de conflit en attribuant des valeurs négatives et positives à un seul objet. Par exemple, le même objet peut être modalisé comme « désirable » et « impossible » par un sujet. La passion résulte de la concomitance des modalités, à savoir la modalité du « vouloir-être » et la modalité du « non-pouvoir être ». L'impossibilité de la jonction avec l'objet de valeur désiré crée la tension chez le sujet.

²⁵ Louis Panier, « Éléments de grammaire narrative », [en ligne], **Bible et Sémiotique**, Disponible sur : <http://bible-semiotique.com/documents/lp_gram_narrative.pdf>, consulté le 22 juillet 2011.

À part la sémiotique de l'être et la sémiotique des passions reformulées par A.J. Greimas, il ne faut pas oublier la contribution de J.-Cl. Coquet au renouvellement de la sémiotique. Comme nous l'avons déjà indiqué, les sémioticiens inspirés des études linguistiques et philosophiques ont attribué un rôle principal au corps. Dans *Le Discours et son sujet I* publié en 1984, J.-Cl. Coquet a précisé les principes de la sémiotique du sujet en vue de « démontrer que seule l'instance énonçante pouvait être source de discours »²⁶ et pouvait constituer « le point-origine de toute l'organisation textuelle ».²⁷ La sémiotique des instances de J.-Cl. Coquet prend comme objet d'étude le discours et le définit « comme un tout formé de quatre composantes ; instance de base (le corps), instance de jugement (l'esprit), instance immanente et instance transcendante ».²⁸ L'instance de base concerne le processus de la perception des phénomènes par le corps ; l'instance de jugement indique l'étape du raisonnement par l'esprit ; l'instance immanente englobe les forces internes (passions ou pulsions) ; et l'instance transcendante (cosmique ou symbolique) concerne les forces externes agissant sur l'instance de base.

À partir de l'instance d'origine, J.-Cl. Coquet a envisagé une typologie graduelle à trois niveaux: sujet, quasi-sujet, non-sujet. La typologie des instances énonciatives nous permet d'analyser le discours à partir de « l'instance énonçante qui le produit ».²⁹ L'instance sujet est un actant doté de la modalité du pouvoir et du savoir qui agit consciemment, l'instance non-sujet est un actant dénué de la capacité de juger qui agit inconsciemment et l'instance quasi-sujet marquant le passage de l'inconscience à la conscience indique un actant qui agit inconsciemment, mais qui reprend tout de suite conscience de ses gestes.

²⁶ Michel Costantini, Ivan Darrault-Harris, « Vers une sémiotique du continu », **Sémiotique, phénoménologie, discours : du corps présent au sujet énonçant**, dirigé par Michel Costantini et Ivan Darrault-Harris, Paris, Harmattan, 1996, p. 13.

²⁷ **Ibid.**, p. 21.

²⁸ Sündüz Öztürk Kasar, « Pour une typologie des non-sujets : Au carrefour de la sémiotique et de la phénoménologie », [en ligne], **Association Française de Sémiotique Semio 2007 Les interfaces disciplinaires, des théories aux pratiques professionnelles**, Disponible sur : <<http://afssemio.com/semio2007/spip.php?article19>>, consulté le 27 juillet 2011.

²⁹ **Ibid.**

Le statut des actants n'est pas stable, ils sont « évolutifs et modulables à tout instant dans le discours »³⁰ par l'intermédiaire des modalités du vouloir, du pouvoir et du savoir. J.-Cl. Coquet définit l'actant comme « le lieu d'une combinatoire modale »³¹ : le sujet est un actant modalisé, doté du vouloir, du pouvoir et du savoir alors que le non-sujet dépourvu des modalités-prédicats est un actant non modalisé dont l'identité est repérable par sa fonction programmée. En s'appuyant sur la théorie syntaxique de Lucien Tesnière, J.-Cl. Coquet envisage une relation ternaire : le prime actant englobe le sujet (actant du jugement) et le non-sujet (actant fonctionnel ou actant passionnel), le second actant concerne l'objet et le tiers actant indique « l'instance d'autorité dotée d'un "pouvoir", concept proche de celui du Destinateur ».³² Le prime actant constitue le pivot de l'analyse de passion. J.-Cl. Coquet oppose le sujet du jugement (sujet) au sujet de la passion (non-sujet) et se propose d'analyser la dimension passionnelle et les états affectifs du sujet à travers l'instance non-sujet.

Chez J.-Cl. Coquet, l'étude de la passion est basée sur les catégories oppositives /raison/ vs /passion/, alors qu'elle s'appuie sur les catégories oppositives /action/ vs /passion/ chez A.J. Greimas. Denis Bertrand traite la différence de ces deux approches dans *Précis de sémiotique littéraire : La sémiotique des passions* « fait émerger la dimension passionnelle à partir de la sémiotique de l'action, empruntant ses modèles et l'envisageant fondamentalement dans sa dimension syntaxique »,³³ alors que la sémiotique subjectale (sémiotique des instances) étudie les états d'âmes du sujet à partir de l'instance non-sujet sur un axe paradigmatique. Mais il faut souligner que toutes les deux approches prennent leur source dans la phénoménologie.

La sémiotique actuelle basée sur la phénoménologie de la perception de M. Merleau-Ponty met en rapport « ce qu'on saisit par les yeux »³⁴ et « ce qu'on saisit

³⁰ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 228.

³¹ Jean-Claude Coquet, *Le discours et son sujet I*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 11.

³² Denis Bertrand, *op. cit.*, p. 228.

³³ *Ibid.*, p. 225.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 29.

par les sens »³⁵. La sensation est exclue des travaux sémiotiques jusqu'aux années quatre-vingt. Le rapport interactif entre le visible et le sensible, l'expérience sensorielle du corps et la perception sont étudiés tout d'abord par M. Merleau-Ponty. Dans la perspective phénoménologique, les cinq sens (la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût) sont considérés comme des manières d'accéder à l'objet et la perception est définie comme « l'ancrage du corps actif dans un objet »³⁶ et l'« accouplement de notre corps avec les choses ».³⁷ La saisie de chaque figure dépend du rapport interactif existant entre le corps et le monde sensible, d'où l'apport de la perception à la figurativité.

Certes, la saisie d'un objet est liée à l'expérience sensorielle (tactile, visuelle, auditive, olfactive, gustative) du sujet percevant. La perception est « une re-création ou re-constitution du monde à chaque moment ».³⁸ La perception s'effectue à travers les organes de sens qui interrogent l'objet à sa manière. Étant donné que toute sensation est spatiale et temporelle, la coexistence de l'objet et du corps sensible peut être articulée différemment à chaque situation. C'est la synthèse de nos expériences sensorielles qui reconstruit l'objet. M. Merleau-Ponty explique le rapport entre l'objet et le sujet percevant en s'appuyant sur l'immatérialisme de Berkeley³⁹ : « La chose ne peut être jamais séparée de quelqu'un qui la perçoit, elle ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles mêmes de notre existence et qu'elle se pose au bout d'un regard ou au terme d'une exploration sensorielle qui l'investit d'humanité. »⁴⁰

A.J. Greimas inspiré de la phénoménologie merleau-pontienne a redéfini la figurativité par l'intermédiaire du concept de *semiosis* (processus qui débute par la perception visuelle de l'objet et qui se termine par la reconnaissance des figures) et par l'intermédiaire du concept de l'esthésie (la fusion entre le sujet et le monde

³⁵ **Ibid.**

³⁶ **Ibid.**, p. 130.

³⁷ **Ibid.**, p. 376.

³⁸ **Ibid.**, p. 251.

³⁹ Georges Berkeley, philosophe irlandais suppose que tous nos idées sont relatives à nos sens et que la forme, la dimension, la couleur d'un objet varient par rapport à la position et à l'état d'esprit de l'observateur. Sa philosophie exclut le scepticisme en attribuant la priorité au témoignage des sens.

⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, **op. cit.**, p. 376.

sensible) : « La figurativité n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entr'ouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. »⁴¹

Le sujet met en scène ce qu'il sent sur les plans extéroceptif, intéroceptif et proprioceptif. La catégorie de l'« extéroceptivité »⁴² qui désigne les excitations venant du monde extérieur constitue le plan de l'expression, tandis que la catégorie de l'« intéroceptivité »⁴³ qui indique les excitations provenant de l'intérieur du corps constitue le plan du contenu. La catégorie de la « proprioceptivité »⁴⁴ marque la « prise de position du corps qui détermine la distinction entre extéroception et intéroception ».⁴⁵ Dans le processus de semiosis, le « corps de l'instance énonçante » appartenant aux deux plans du langage développe les liens entre les sensations et les émotions, entre le « propre » et le « non-propre », entre le « domaine intérieur » et le « domaine extérieur ».⁴⁶

Le corps exclu de la sémiotique en raison du formalisme et du logicisme des années 60 a fait un retour en sémiotique dans les années 80, par conséquent la figurativité a été redéfinie par rapport au corps. La sémiotique de l'action dite « classique » vise à étudier la signification à partir du signifiant et du signifié en analysant le plan de l'expression et le plan du contenu, alors que la sémiotique du corps dite « actuelle » vise à analyser l'articulation des deux plans du langage à travers le corps considéré comme « siège, vecteur ou opérateur de la *semiosis* »⁴⁷ qui réunit les deux plans dans un ensemble signifiant.

Dans les années 80-90, les sémioticiens ont déterminé l'objectif de la sémiotique actuelle en se posant deux questions : « Comment le sens émerge-t-il de la perception et engendre-t-il ainsi la signification ? De quelle manière l'appréhension sensible du monde vivant le transforme-t-elle en monde

⁴¹ Algirdas Julien Greimas, **De l'imperfection**, Périgueux, Fanlac, 1987, p. 78.

⁴² Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, Limoges, Pulim, 1988, p. 35.

⁴³ **Ibid.**

⁴⁴ **Ibid.**, p. 41.

⁴⁵ Jacques Fontanille, **Soma et séma : Figures du corps**, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 21.

⁴⁶ **Ibid.**, p. 22.

⁴⁷ **Ibid.**, p. 13.

signifiant ? »⁴⁸ Ce travail concernant la reconstruction de l'espace par le voyageur dans les récits de voyage, les carnets de voyage et les guides touristiques, a pour objectif de dégager « la reconnaissance d'une expérience corporelle dans les formes du monde environnant ».⁴⁹ Nous nous proposons de répondre à ces deux questions en étudiant l'émergence des valeurs et l'élaboration de la signification à partir du sujet sensible et son expérience corporelle.

⁴⁸ Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature**, Paris, PUF, 1999, p. 228.

⁴⁹ Jacques Fontanille, **Soma et séma : Figures du corps**, op. cit., p. 16.

1.2. Deuxième Chapitre : Du sujet énonçant au sujet percevant

C'est dans les années 80 que la question du corps se pose dans le domaine de la sémiotique. Selon les études hjelmsléviennes-greimassiennes, la *sémiosis* est la relation logique entre le signifié et le signifiant, entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Le corps exclu des travaux sémiotiques a trouvé sa place entre les deux plans réinterprétés comme l'extéroceptivité et l'intéroceptivité sous l'influence de la phénoménologie merleau-pontienne.

La relation logique du signifié et du signifiant est remise en question à travers le corps articulant une expression (extéroceptivité) et un contenu (intéroceptivité) : Du point de vue de la phénoménologie, le corps peut être considéré comme un opérateur central de l'action équilibrant les impulsions externes et internes ; et du point de vue de la linguistique, il peut être considéré comme support de la communication procurant des figures à la surface des textes. En sémiotique, le corps en tant que sujet énonçant peut être étudié à l'aide des théories de l'énonciation et le corps en tant que sujet percevant peut être étudié à l'aide des théories de la perception. En partant de cette double fonction du corps, nous nous proposons d'étudier les marques de la subjectivité dans les discours de voyage à travers le sujet énonçant et le sujet percevant.

L'énonciation est un dispositif étudié du point de vue de la linguistique et de la sémiotique. Notre démarche consiste à définir les présences par l'intermédiaire de la linguistique de l'énonciation et la sémiotique de l'énonciation. Nous nous proposons d'étudier le degré de la présence du sujet énonçant à l'aide des travaux linguistiques concernant les déictiques de personne, les déictiques de temps, les déictiques d'espace et les subjectivèmes composés des affectifs, des évaluatifs et des modalisateurs. Ces concepts reflètent la présence implicite ou explicite du sujet énonçant dans le discours. Et à l'aide de la sémiotique de l'énonciation concernant la distinction entre l'énonciation énonçante et l'énonciation énoncée, les procédures de la discursivisation (actorialisation, spatialisation, temporalisation) et les opérations

énonciatives (débrayage et embrayage), nous nous proposons d'identifier la présence du sujet dans l'énoncé du point de vue de la sémiotique.

Après avoir présenté les théories de l'énonciation, nous essayerons de présenter les théories de la perception qui servent à préciser le sujet percevant dans les discours de voyage. Les modes de saisie sémiotique (saisie molaire, saisie sémantique, saisie impulsive), les modes d'apparition et les fonctions de l'observateur (focalisateur, spectateur, assistant, assistant-participant), les stratégies des points de vue (stratégie englobante, stratégie cumulative, stratégie élective, stratégie particularisante) et les modes du sensible (vision, odeur, toucher, saveur, ouïe, sensori-motricité) mettent en évidence la présence du sujet percevant et sa contribution à l'élaboration de la signification dans les discours de voyage. Ce chapitre est donc consacré à la présentation des théories de l'énonciation et de la perception qui servent à analyser les présences et la fonction du sujet dans les discours de voyage.

1.2.1. Énonciation : Présence à partir du sujet énonçant

1.2.1.1. Énonciation en linguistique et en sémiotique

L'étude des présences nous oriente vers le concept d'énonciation proposé en linguistique par É. Benveniste et développé en sémiotique par A.J.Greimas. L'énonciation en linguistique est considérée comme « une composante autonome de la théorie du langage, comme une instance qui aménage le passage entre la compétence et la performance (linguistiques), entre les structures sémiotiques virtuelles qu'elle aura pour tâche d'actualiser et les structures réalisées sous forme de discours »⁵⁰. Dans la théorie de l'énonciation proposée par É. Benveniste, l'énonciation est la mise en œuvre singulière de la langue et l'énoncé est « l'objet produit par l'acte d'énonciation ».⁵¹

⁵⁰ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage tome 1**, Paris, Hachette, 1979, p. 126.

⁵¹ Joseph Courtés, **Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation**, Paris, Hachette, 1991, p. 245.

Selon É. Benveniste, l'énonciation est « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »⁵², d'où l'émergence du sujet dans l'énoncé. Du point de vue de la linguistique, il est possible d'identifier la subjectivité à travers les déictiques de personne, 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.

L'énonciation en linguistique est considérée par É. Benveniste comme « la communication du message entre un émetteur (locuteur, auteur) et un récepteur (auditeur, lecteur) »,⁵³ tandis que l'énonciation en sémiotique est définie par A. J. Greimas comme un « acte de structuration du sens et de position d'un sujet dans le discours ».⁵⁴ La sémiotique de l'énonciation concerne la mise en discours des grandeurs figuratives et des structures profondes sémio-narratives. Tout texte résultant d'un acte d'énonciation porte les traces d'un sujet compétent qui met en œuvre les structures de la langue. L'énonciation principale dite l'« énonciation énonçante » consiste en une « réalisation singulière de la signification », une « manifestation du sens », une « mise en œuvre du langage » par un sujet compétent utilisant les systèmes de la langue⁵⁵. L'énonciation énonçante est présupposée par l'énoncé, elle n'y est pas directement présente, alors que l'énonciation énoncée est directement observable dans l'énoncé.

L'énonciation énoncée est « le simulacre imitant à l'intérieur du discours, le faire énonciatif : le “je”, l'“ici” ou le “maintenant” que l'on rencontre dans le discours énoncé, ne représentent aucunement le sujet, l'espace ou le temps de

⁵² Émile Benveniste, **Problèmes de linguistique générale**, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

⁵³ Louis Panier, « La sémiotique discursive : Une analyse de la signification et de ses fonctionnements, Une pratique des lectures des textes », **Bible et Sémiotique**, [en ligne] Disponible sur : <http://bible-semiotique.com/documents/lp_intro_semiotique.pdf>, consulté le 5 août 2011.

⁵⁴ **Ibid.**

⁵⁵ **Ibid.**

l'énonciation ». ⁵⁶ Par l'opération du « débrayage énonciatif », l'instance principale d'énonciation installe dans le texte des acteurs en les déléguant comme des sujets énonciatifs ; et par l'opération de l' « embrayage énonciatif », l'énonciateur principal semble reprendre la parole « soit en manifestant un acteur de type “je” susceptible de renvoyer à l'instance de l'énonciation principale, soit en “ gommant ” toute trace d'énonciation pour laisser le récit se raconter de lui-même ». ⁵⁷

Dans le cas où les marques d'énonciation s'effacent, il s'agit de l'« énonciation non énoncée ». L'énonciateur non énoncé peut assumer des rôles différents, à savoir le narrateur, l'observateur, l'argumentateur. Les formes d'énonciation créant des styles énonciatifs différents mettent en évidence les différents modes de présence de l'instance principale d'énonciation. La sémiotique de l'énonciation vise à étudier l'instauration et la saisie du sens à partir des différentes formes d'énonciation (énonciation énoncée et énonciation non énoncée) qui manifestent ou effacent des représentations d'énonciation et qui organisent une disposition figurative sur les axes de la temporalité, de la spatialité, de l'actorialité.

La discoursivisation est le procédé de la mise en discours comportant trois composantes, à savoir l'actorialisation, la temporalisation et la spatialisation. Les acteurs, le temps et l'espace en tant que dispositifs figuratifs servent à représenter un monde fictif ou réel ; et en tant que dispositifs énonciatifs, ils servent à marquer l'énonciation. Les déictiques de personne et les déictiques spatiaux-temporels qui sont présentés ci-dessous sont des éléments linguistiques appartenant à la manifestation linguistique des éléments figuratifs.

Dans l'analyse sémiotique d'un texte, au niveau énonciatif, nous nous proposons d'identifier les déictiques, les affectifs et les évaluatifs pour mettre en évidence le jeu des opérations énonciatives et pour préciser les modes d'apparition du sujet et sa contribution à l'élaboration de la signification.

⁵⁶ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, **Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage tome 1, op. cit.**, p. 128.

⁵⁷ Louis Panier, « La sémiotique discursive : Une analyse de la signification et de ses fonctionnements, Une pratique des lectures des textes », **Bible et Sémiotique**, [en ligne] Disponible sur : <http://bible-semiotique.com/documents/lp_intro_semiotique.pdf>, consulté le 5 août 2011.

1.2.2.1. Déictique de personne

Le « je » qui s'énonce comme sujet dans l'instance de discours marque le locuteur et le « tu » désigné par le « je » indique la personne à qui le locuteur s'adresse. Le « je » réfère à la « personne subjective »,⁵⁸ le « tu » réfère à la « personne non-subjective »,⁵⁹ alors que la troisième personne « il » indique « l'ensemble indéfini des êtres non-personnels ».⁶⁰

Tableau 1 : Déictiques de personne

je	/personne/ +/subjective/, sujet parlant : énonciateur
tu	/personne/ + /non-subjective/, sujet parlant : énonciataire
il, elle	/non-personne/ : ensemble des êtres non personnels
nous	Personne amplifiée : « moi » + « toi » = nous inclusif « moi » + « eux » = nous exclusif
vous	Personne amplifiée : « toi »+ « lui » ou « eux »
ils, elles	/non-personne/, pluralisation
on	/non-personne/ : tout le monde

Les déictiques personnels indiquant les « sujets parlants »⁶¹ se distinguent des déictiques non-personnes désignant « n'importe quel objet du monde ».⁶² Par conséquent, le « nous » englobant le « je » et le « non-je » ne peut pas être qualifié comme le pluriel du déictique personnel « je ». Car, É. Benveniste a défini la jonction de la personne subjective « je » à la personne non-subjective « tu » comme un « nous inclusif »⁶³ et celle de la personne subjective « je » à la non-personne « il » comme un « nous exclusif ».⁶⁴ La jonction des différentes formes montre que la

⁵⁸ Émile Benveniste, **Problèmes de linguistique générale 1**, Paris, Gallimard, 1966, p. 232.

⁵⁹ **Ibid.**

⁶⁰ **Ibid.**, p. 235.

⁶¹ Dominique Maingueneau, **Linguistique pour le texte littéraire**, 4^e édition, Paris, Armand Colin, 2007, p. 17.

⁶² **Ibid.**

⁶³ Émile Benveniste, **Problèmes de linguistique générale 1**, *op. cit.*, p. 234.

⁶⁴ **Ibid.**

pluralisation n'est possible que pour la troisième personne, et que le « nous » et le « vous » peuvent être définis comme l'amplification de la personne.

Le « je » et le « tu » désignant le locuteur (celui qui parle) et l'allocutaire (celui à qui le locuteur parle) font partie de la situation de communication, alors que « il » ne participe pas à la situation de communication en référant à celui dont on parle. Selon É. Benveniste, les deux premières personnes dénotant des instances de discours se distinguent de la troisième personne référant à l'objet. Dans le système des personnes, il ne faut pas oublier de noter que le pronom personnel indéfini de la troisième personne « on » assume toujours la fonction de sujet. En ce qui concerne les discours de voyage, « on » concernant la personne et la non-personne sert à faire une description générale assumée par tout le monde, alors que les déictiques de la personne « je » et « tu » contribuent à l'actorialisation, à l'installation des acteurs dans l'énoncé par l'embranchement énonciatif.

1.2.2.2. Déictique spatio-temporel

Les déictiques spatiaux et les déictiques temporels sont les composantes linguistiques de la mise en discours participant à la temporalisation et à la spatialisation. Les déictiques spatiaux dénotent « la position du corps de l'énonciateur et ses gestes ». ⁶⁵ Les démonstratifs déictiques de proximité formulés à l'aide de -ci (ceci, celui-ci, celle-ci, ceux-ci, celles-ci), les démonstratifs déictiques d'éloignement formulés à partir de -là (cela, celui-là, celle-là, ceux-là, celles-là) et les adverbes déictiques (ici, là, près, loin, devant, derrière, à gauche, à droite) impliquent le lieu du locuteur et son point de vue par rapport l'objet dénoté.

Les déictiques spatiaux-temporels donnent une indication spatiale et temporelle par rapport à la position du sujet d'énonciation et au moment de l'énonciation. Les adverbes (hier, demain, l'an dernier, ici, maintenant, aujourd'hui, etc.), les locutions adverbiales (il y a, dans, etc.) et les terminaisons des verbes conjugués sont les marques temporelles qui renvoient au moment de l'instance énonciative.

⁶⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 25.

À l'opposé des références déictiques qui réfèrent à la situation d'énonciation, les « références cotextuelles »⁶⁶ renvoient au moment et au lieu exprimés dans le cotexte. Les démonstratifs, les adverbes et les locutions adverbiales (ex : à ce moment-là, la semaine précédente, le lendemain, deux jours plus tard, etc.) sont cotextuels dans le cas où la localisation spatiale et la temporalisation sont relatives au contexte.

1.2.2.3. Affectifs, évaluatifs axiologiques, évaluatifs non axiologiques et modalisateurs

Catherine Kerbrat-Orrechioni classe les unités lexicales subjectives appelées « subjectivèmes »⁶⁷ à partir du trait affectif, axiologique et modalisateur. Elle oppose de prime abord le discours objectif au discours subjectif par l'opposition /présence/ vs /absence/ de l'énonciateur. Dans le discours subjectif marqué par la présence explicite ou implicite de l'énonciateur, Kerbrat-Orechioni distingue deux catégories de la subjectivité, à savoir les « affectifs »⁶⁸ et les « évaluatifs »⁶⁹. La catégorie des évaluatifs se divise également en deux sous-catégories, à savoir les évaluatifs axiologiques et les évaluatifs non axiologiques. Les sentiments éprouvés par l'énonciateur relèvent de la catégorie « affectif » ; la valorisation ou la dévalorisation de l'objet dépend de la catégorie « évaluatif axiologique » ; l'évaluation quantitative et qualificative dénote la catégorie « évaluatif non-axiologique » ; et les modalisateurs reflètent le jugement porté par l'énonciateur.

Les adjectifs affectifs (ex : une scène effrayante, une nouvelle choquante, une situation agaçante) mettent au jour « la réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet »⁷⁰. Les adjectifs évaluatifs axiologiques (ex : un beau paysage, un bon vin, un travail bien) concernant les termes péjoratifs et mélioratifs donnent « un jugement évaluatif, d'appréciation ou de dépréciation, porté sur ce dénoté par le sujet

⁶⁶ Catherine Kerbrat-Orechioni, **L'énonciation : De la subjectivité dans le langage**, 4ème édition, Paris, Armand Colin, 2006, p. 53.

⁶⁷ **Ibid.**, p. 79.

⁶⁸ **Ibid.**

⁶⁹ **Ibid.**

⁷⁰ **Ibid.**, p. 95.

d'énonciation ». ⁷¹ Et les adjectifs évaluatifs non axiologiques (ex : une grande maison, un pays chaud) ne comportent qu'une «évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté » ⁷² sans jugement de valeur.

Sur l'axe de la modalisation, on trouve également des termes qui dénotent la présence de l'énonciateur. Les verbes subjectifs portant une évaluation de type bon/mauvais se placent dans le domaine de l'axiologisation, à savoir les verbes de sentiment (aimer, détester, etc.), les verbes de demande (souhaiter, désirer, etc.) et les verbes de louange et de blâme (exalter, mépriser, critiquer, féliciter, etc.). Et les verbes subjectifs contenant un jugement de type vrai/faux se figurent dans le domaine de la modalisation, à savoir les verbes d'opinion (estimer, trouver, penser, croire, etc.), les verbes de perception (sembler, paraître, avoir l'impression, etc.) et les verbes locutoires (soutenir, admettre, prétendre, etc.). Les adverbes subjectifs précisent également la véracité du jugement (peut-être, certainement, sans doute, etc.) et la réalité du jugement (vraiment, réellement, franchement, etc.) porté par l'énonciateur.

Pour résumer, nous pouvons dire que les affectifs, les évaluatifs et les modalisateurs mettent en évidence la présence du sujet à des degrés différents et reflètent la subjectivité dans le discours. Quel que soit leur statut, affectif, axiologique ou modalisateur, ils servent à mettre en évidence la présence du sujet énonçant dans le discours.

Tableau 2 : Classification des subjectifs

Affectifs	Evaluatifs		Modalisateurs
réaction émotionnelle	axiologiques: appréciation ou dépréciation	non axiologique : évaluation qualitative et quantitative	engagement subjectif jugement émis par l'énonciateur

⁷¹ **Ibid.**, p. 83.

⁷² **Ibid.**, p. 96.

1.2.2.2. Opérations énonciatives : débrayage et embrayage

Dans les récits de voyage, l'énonciateur apparaît implicitement ou explicitement dans l'énoncé, ou bien il y disparaît totalement à l'aide des opérations du débrayage et de l'embrayage. L'embrayage et le débrayage sont les opérations énonciatives formulées par A.J. Greimas à partir du terme « embrayeur » de Jakobson. Les embrayeurs sont les « unités linguistiques dont la valeur référentielle dépend de l'environnement spatio-temporel de leur énonciation ». ⁷³ Nous pouvons les définir comme les déictiques référant à l'instance de l'énonciation et aux coordonnées spatio-temporelles de l'énonciation, à savoir « je, ici, maintenant ». L'embrayage construit un énoncé ancré dans la situation d'énonciation et le débrayage construit un énoncé coupé de la situation d'énonciation.

Le débrayage est une opération énonciative qui consiste à distinguer l'instance énonciative de l'instance énoncive. L'énonciateur abandonne l'instance fondatrice de l'énonciation (je-ici-maintenant) en projetant dans l'énoncé un non-je par le débrayage actantiel, un non-ici par le débrayage spatial et un non-maintenant par le débrayage temporel. Le sujet, le temps et le lieu de l'énonciation (je, ici, maintenant) se séparent des représentations actantielles, spatiales et temporelles (non-je, non-ici, non-maintenant) par le débrayage. Le débrayage et l'embrayage sont également les mécanismes de discursivisation : le débrayage (actantiel, temporel et spatial) transporte des catégories de personne, d'espace et de temps hors de l'instance d'énonciation et l'embrayage fait retour à la situation d'énonciation à l'aide des embrayeurs.

Dans le cas de l'énonciation énoncée, les opérations du débrayage et de l'embrayage « simulent la mise en place ou la suppression d'une distance entre le discours-énoncé et l'instance de son émission ». ⁷⁴ L'énonciation énoncée peut être définie comme une scène d'énonciation formulée par l'opération du débrayage projetant des catégories imaginaires de l'énonciation dans l'énoncé. C'est pour cela

⁷³ Dominique Maingueneau, **op.cit.**, p. 52.

⁷⁴ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage tome 1, op. cit.**, p. 87.

que tout texte littéraire peut être désigné comme un énoncé débrayé. Car, dans un texte fictif ou réel, le « je » ne marque pas un « embrayage actantiel intégral désignant la personne effective : il est un simulacre construit de l'écrivain, qui se définit à l'intérieur du texte par ses relations avec les autres acteurs qui y sont installés (à travers sa généalogie par exemple), ainsi qu'avec les catégories spatiales (son lieu de naissance) et temporelles (son époque) qui sont elles-mêmes débrayés.»⁷⁵ De même, dans les récits de voyage, les carnets de voyage et les guides touristiques, le « je » dénote un narrateur ou un acteur du récit qui est un simulacre, un sujet de parole délégué par l'énonciateur. Dans la mise en discours de voyage, nous nous proposons d'étudier les stratégies énonciatives en repérant les différents modes de présence du sujet à partir des opérations énonciatives (le débrayage et l'embrayage).

1.2.2. Perception : Présence à partir du sujet percevant

1.2.2.1. Modes de saisie : saisie molaire, saisie sémantique, saisie impressive

Le système de la valorisation et de la dévalorisation dépend du sociolecte et de l'idiolecte. Autrement dit, le savoir appartenant à un groupe social ou le savoir individuel du locuteur précisent les valeurs axiologiques positives et négatives. La valorisation d'un objet de connaissance par le savoir propre à un groupe social marque la « vue objectivante »,⁷⁶ alors que la valorisation d'un objet de découverte par la perception d'un sujet indique la « vue subjectivante ».⁷⁷ Par exemple, dans les discours de voyage, les connotations axiologico-euphorisantes (ex : une vue magnifique) qui n'appartiennent pas à un savoir préalable contribuent à la production d'un « discours individuel »⁷⁸ en dénotant la perception et la présence du sujet sur l'axe affectif par la « saisie impressive ».⁷⁹

⁷⁵ Denis Bertrand, **op. cit.**, p. 59.

⁷⁶ Jacques Geninasca, **La parole littéraire**, Paris, PUF, 1997, p. 200.

⁷⁷ **Ibid.**

⁷⁸ **Ibid.**, p. 203.

⁷⁹ **Ibid.**, p. 194.

Geninasca distingue trois types de saisie : la saisie molaire, la saisie sémantique et la saisie impressive. La perception relevant de la saisie molaire « s'arrête aux grandeurs constituées que définit un savoir associatif, socio- ou idiolectal : figures, configurations, parcours figuratifs d'une sémiotique du monde naturel, concepts, ensemble conceptuels. »⁸⁰ La saisie molaire est un mode de saisie référentiel qui établit des rapports étroits entre les figures et leur référent à l'aide d'un savoir encyclopédique et préalable. La perception relevant de la saisie sémantique met en scène « les virtualités relationnelles des propriétés de ces grandeurs » en établissant des rapports de ressemblance et d'équivalence entre les figures à l'aide de l'imagination. C'est le cas des métaphores. La perception relevant de la saisie impressive correspond à « des ensembles de configurations perceptives corrélées à des syntagmes d'états tensifs et phoriques ».⁸¹ La saisie impressive met au premier plan la dimension évaluative en impliquant « l'existence d'une relation modalisante dont les termes sont un sujet et un objet ».⁸²

Tableau 3 : Modes de saisie proposés par J. Geninasca

Saisie molaire	Saisie sémantique	Saisie impressive
Description représentative	Description avec des métaphores	Description expressive
Objet reconnu		Objet découvert
Savoir		Perception
Plan figuratif		Plan perceptif
Visible		Sensible
Objectivité		Subjectivité

Les trois modes de saisie marquent les différents degrés de présence du sujet lors de la perception d'un objet. La vision esthétique qui découle de la saisie impressive s'oppose à la vision référentielle de la saisie molaire. Car, la vision référentielle apportant des informations prédéterminées présuppose la présence d'un sujet cognitif, alors que la vision esthétique fournissant les impressions et les émotions nécessite la présence d'un corps sensible et percevant. Par la saisie molaire,

⁸⁰ **Ibid.**, p. 59.

⁸¹ **Ibid.**, p. 71.

⁸² **Ibid.**, p. 197.

l'observateur retrouve les objets reconnus et fait la « description représentative »⁸³ sur l'axe de la /visibilité/ en faisant appel à un « savoir encyclopédique »⁸⁴. Par la saisie impressive, l'observateur découvre l'espace et fait la « description expressive »⁸⁵ sur l'axe de la /sensibilité/ à l'aide de ses impressions.

La saisie sémantique fait la transition entre ces deux modes de saisie oppositives en assurant le passage du plan figuratif au plan perceptif, du visible au sensible, du savoir à la perception. Nous nous proposons d'étudier ces différents modes de saisie dans les discours de voyage afin de préciser le degré de la subjectivité et les stratégies énonciatives adoptés dans les récits, les carnets et les guides.

1.2.2.3. Modes de présence de l'observateur

Les catégories de la personne (actorialisation), de l'espace (spatialisation) et du temps (temporalisation) sont également les composantes de la discoursivisation qui « ont pour effet de produire un dispositif d'acteurs et un cadre à la fois temporel et spatial où viendront s'inscrire les programmes narratifs en provenance des structures sémiotiques (ou narratives). »⁸⁶ Dans les discours de voyage, les indices de la présence explicite ou implicite de l'énonciateur ne mettent pas en scène un énonciateur réel, mais un observateur qui est un « sujet hyper-cognitif délégué par l'énonciateur et installé par lui, grâce aux procédures de débrayage dans le discours énoncé. »⁸⁷ L'observateur n'est pas l'énonciateur réel de l'énoncé mais c'est une instance d'énonciation, un simulacre actoriel manifesté comme une personne dotée d'un hyper-savoir qui est chargée d'exercer le faire réceptif (percevoir l'espace) et le faire interprétatif (faire des évaluations). Le degré de sa présence se modifie selon les opérations du débrayage. L'observateur actantiel assume un « simple rôle actantiel

⁸³ Jean-Michel Adam, André Petitjean, **Le texte descriptif**, Paris, Nathan, 1989, p. 25.

⁸⁴ Dominique Maingueneau, **op.cit.**, p. 53.

⁸⁵ Jean-Michel Adam, André Petitjean, **op.cit.**, p. 16.

⁸⁶ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage tome 1, op. cit.**, p. 107.

⁸⁷ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage tome 2**, Paris, Hachette Université, 1986, p. 155.

reconstructible par l'analyse »⁸⁸ et l'observateur actoriel assume le rôle d'« acteur engagé dans l'énoncé et y jouant les rôles propres aux sujets de l'énoncé. »⁸⁹

Ces deux modes de manifestation de l'observateur (actantiel/actoriel) mettent en évidence les différents rôles de l'observateur, à savoir « focalisateur, aspectualisateur, spectateur, assistant ».⁹⁰ L'actant observateur est susceptible d'assumer deux rôles actantiels discursifs tels que la focalisation et l'aspectualisation. On attribue à l'observateur le rôle d'aspectualisateur quand il est un actant repérable dans la mise en discours à travers les « catégories aspectuelles qui convertissent les fonctions (ou prédicats) des énoncés narratifs en procès. »⁹¹ L'aspectualisateur délégué par le débrayage dans l'énoncé joue le rôle d'une « échelle anthropomorphe, auquel l'énonciataire peut s'identifier, de véritables sujets opérateurs, actifs procédant à des faire réceptifs ou même à des Destinateurs procédant à des faire interprétatifs se traduisant par des évaluations. »⁹²

L'aspectualisateur contribue à la temporalisation d'un énoncé en le représentant comme procès à l'aide des catégories aspectuelles qui créent des effets de phase « inchoatif » (commencer à faire), « terminatif » (cesser de faire), « résultatif » (finir par faire) ou des effets d'intensité « augmentatif » (aller+gérondif), « continuatif » (continuer à faire).⁹³ À part les aspectualisateurs périphrastiques qui marquent l'inchoativité et la terminativité, les aspectualisateurs morphématiques concernant les terminaisons de la conjugaison à l'imparfait ou au passé simple marquent l'imperfectivité ou la perfectivité sur les effets de phases et les effets d'intensité. Dans le domaine de l'aspectualisation, nous remarquons que les travaux des linguistes et des sémioticiens s'appuient sur les mêmes catégories aspectuelles, à savoir l'inchoativité, la durativité et la terminativité.

⁸⁸ **Ibid.**, p. 156.

⁸⁹ **Ibid.**

⁹⁰ **Ibid.**

⁹¹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage tome 1, op. cit.**, p. 21.

⁹² Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage tome 2, op. cit.**, p. 156.

⁹³ **Ibid.**, pp. 20-21.

L'autre rôle actantiel de l'observateur, c'est la focalisation. Ce terme désignant « la sélection implicite de certains programmes ou de certains objets aux dépens des autres »⁹⁴ se trouve corrélée à une autre procédure de la discoursivisation, à savoir l'occultation. Le focalisateur est donc un « actant de discoursivisation »⁹⁵ repérable dans l'énoncé à partir des focalisations et des occultations. Par exemple, au début du texte de Michel Butor, l'observateur se focalise sur le bruit et les sons de la ville en percevant le Bosphore sous la brume, et à la fin du texte, il se focalise sur la lumière du Bosphore en éliminant les autres ordres sensoriels. La reconstruction de l'espace sur l'axe de l'ouïe/ et du /visible/ définit la procédure de la focalisation et de l'occultation.

À part ces deux modes de présence implicite de l'observateur (aspectualisateur et focalisateur), il existe également des modes de présence explicite de l'observateur : spectateur et assistant. Ces quatre types d'observateur sont définis dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II* publié en 1986. En 1989, J. Fontanille a proposé une autre typologie d'observateur dans *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Dans ce travail, nous nous proposons d'étudier les modes de présence à l'aide de la typologie de J. Fontanille.

La typologie de J. Fontanille consiste en une typologie des débrayages : le débrayage actantiel, le débrayage spatio-temporel, le débrayage actoriel et le débrayage thématique déterminent les différents niveaux d'inscription de l'observateur dans l'énoncé, à savoir le focalisateur, le spectateur, l'assistant, l'assistant-participant. Le débrayage « permet d'appréhender la manière dont le sujet d'énonciation délègue une partie de ses faits cognitifs à un observateur. »⁹⁶ Par un simple débrayage actantiel, le « focalisateur »⁹⁷ n'assume que le rôle de la caméra dans le discours tout en restant inconnu. Par le débrayage actantiel et spatio-temporel, il devient un « spectateur »⁹⁸ dont la présence est repérable par

⁹⁴ **Ibid.**, p. 93.

⁹⁵ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur**, Paris, Hachette, 1989, p. 20.

⁹⁶ **Ibid.**, p. 17.

⁹⁷ **Ibid.**, p. 20.

⁹⁸ **Ibid.**

l'organisation spatio-temporelle de l'énoncé. Par le débrayage actantiel, spatio-temporel et actoriel, l'« assistant »⁹⁹ assume le rôle d'acteur dans l'énoncé. C'est par le débrayage complet, c'est-à-dire, par l'articulation de débrayage actantiel, spatio-temporel, actoriel et thématique que l'« assistant-participant » assume des rôles pragmatique et thymique. Dans ce dernier cas, les descriptions sont prises en charge par un observateur thématique qui participe aux événements dans le récit.

Dans la typologie de J. Fontanille, les opérations du débrayage s'effectuent entre l'énonciateur et l'observateur. Les degrés de présence et les rôles de l'observateur modifient graduellement par rapport aux opérations du débrayage. La typologie est basée sur la distinction entre les sujets énonciatifs et l'énonciateur. « Les sujets énonciatifs sont les simulacres discursifs par lesquels l'énonciation donne l'illusion de sa présence dans le discours-énoncé »,¹⁰⁰ tandis que l'énonciateur est « un archi-actant, qui synchrétise plusieurs rôles actantiels et peut, le cas échéant, trouver place dans son propre énoncé par embrayage, éventuellement sous forme d'acteur. »¹⁰¹ L'observateur est considéré comme un sujet énonciatif indépendant de l'énonciateur qui marque un point de vue dans la mise en discours pour construire la signification.

Pour éviter toute ambiguïté concernant le débrayage, il faut préciser que nous n'appliquerons pas l'opération du débrayage entre l'énonciateur et l'observateur telle qu'elle est proposée dans la typologie de J. Fontanille. Vu les différentes formes d'énonciation (énonciation énoncée et énonciation non énoncée), nous pouvons considérer le focalisateur comme l'« énonciateur non énoncé » et les autres types d'observateur (spectateur, assistant, assistant-participant) comme les actants d'énonciation qui se rapprochent de l'« énonciateur énoncé ». Étant donné que tous les observateurs sont des actants installés dans l'énoncé par le débrayage principal, le rapprochement des observateurs à l'énonciateur énoncé peut être considéré comme le « ré-embrayage ». Les styles énonciatifs nous permettent de définir le focalisateur

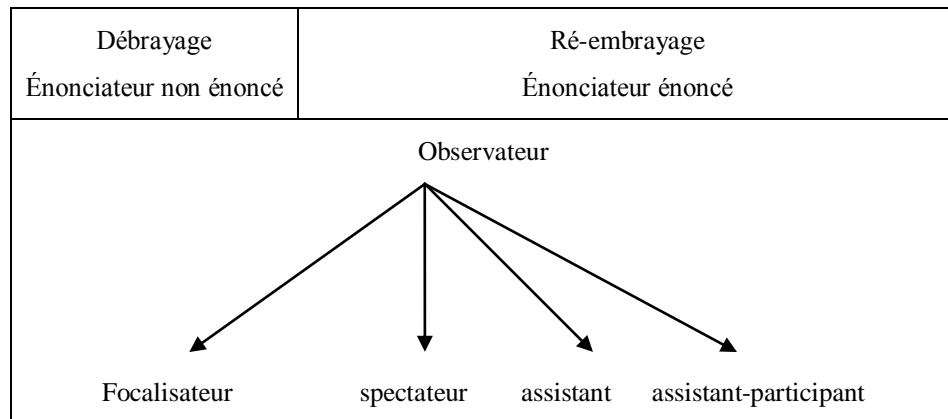
⁹⁹ **Ibid.**

¹⁰⁰ **Ibid.**, p. 16.

¹⁰¹ **Ibid.**

(observateur actantiel) comme un « énonciateur non énoncé » et les observateurs actoriels comme un « énonciateur énoncé ».

Tableau 4 : Typologie des observateurs



Nous nous proposons de redéfinir la typologie d’observateur par rapport aux formes d’énonciation. Dans les énoncés où il n’y a aucune marque énonciative, le « focalisateur », en tant que sujet implicite, décrit l’espace à partir des objets sélectionnés et des objets occultés. L’énonciation non énoncée effaçant toutes les traces de l’énonciation dénote l’absence de l’énonciateur, c’est la « voix du texte » qui organise les composantes du récit et les actions dans une intrigue. Dans les discours du voyage, le « focalisateur » sert à transmettre des informations générales à propos de la ville et à créer un énoncé du savoir contenant un discours objectif.

Par contre, dans l’énonciation énoncée, l’observateur étant explicitement présent (spectateur, assistant, assistant-participant) dans l’énoncé, assume le rôle de l’énonciateur énoncé et construit un énoncé du vécu contenant des observations subjectives. Du « spectateur » à l’« assistant-participant », l’énonciateur énoncé est présent à des degrés différents dans l’énoncé. Le « spectateur » dénote un sujet cognitif dont la présence est impliquée par les catégories spatio-temporelles dans l’énoncé, l’« assistant » indique un acteur installé dans l’énoncé qui assume un rôle cognitif, l’« assistant-participant » évoque un sujet cognitif, pragmatique et thymique. Les degrés de la présence de l’énonciateur énoncé sont étroitement liés aux modes de présence de l’observateur. C’est ainsi qu’il est possible de définir le focalisateur dans l’énonciation non énoncée par l’effacement de toutes les marques

d'énonciation ; et le spectateur, l'assistant et l'assistant-participant dans l'énonciation énoncée par les représentations d'énonciation à des degrés différentes.

1.2.2.4. Stratégies des points de vue

Les points de vue de l'observateur réorganisent et reconstruisent la ville d'une manière différente. À partir du sujet et de l'objet en interaction, J. Fontanille définit la notion de « point de vue » sur une structure tensive qui règle « l'intensité et l'étendue de l'interaction entre la source et la cible »¹⁰² Dans les discours du voyage, la ville constitue la source, le sujet de la perception constitue la cible. La typologie des points de vue se formule à partir du réglage entre la dimension de l'intensité et la dimension de l'étendue. J. Fontanille distingue quatre types de stratégies qui contribuent d'une manière différente à la reconstruction de l'objet (celle de la ville dans notre cas) : « stratégie englobante, stratégie cumulative, stratégie élective et stratégie particularisante ».¹⁰³ Nous pouvons dire que l'objet « ville » et l'énonciateur sont étroitement corrélés dans les discours de voyage. Le sujet percevant contribue activement à la reconstruction de l'espace par ses sélections, ses occultations, son mode de saisie et ses points de vue.

Le tableau ci-dessous illustre la typologie de J. Fontanille qui décrit la stratégie perspective selon deux valences à saisir : étendue et intensité.

Tableau 5 : Stratégies des points de vue proposées par J. Fontanille

	Intensité forte	Intensité faible
Etendue forte	Stratégie englobante	Stratégie cumulative
Etendue faible	Stratégie élective	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 la valeur qu'à leur ensemble cohérent, à leur totalité. »¹⁰⁴ Dans les discours de voyage, cette stratégie du point de vue permet à l'observateur de

¹⁰² Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op.cit., p. 49.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 51.

saisir l'espace dans sa totalité. 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 reconstruire l'espace en séries. La juxtaposition des substantifs sans article et l'abondance des substantifs servent à représenter l'espace en séries dans les discours de voyage. 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 reconstruction de l'espace. Et 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 ».¹⁰⁵

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 réorganise et reconstruit la ville 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. Nous nous proposons d'étudier ces stratégies dans les discours de voyage pour étudier la contribution du sujet percevant à la figurativité et à la représentation de l'espace.

1.2.2.5. Modes du sensible

Il existe un rapport étroit entre la sensation et la signification : la sensorialité assume un rôle important dans la mise en forme des discours. Le corps propre mettant en rapport les deux plans de la *sémiosis* (plan de l'expression-extéroceptivité et plan du contenu-intéroceptivité) contribue à la construction du sens. Dans les discours de voyage, à part les modes de présence de l'observateur et les stratégies des points de vue adoptés, les modes du sensible sont pertinents dans la construction de la signification. Le corps de l'observateur considéré comme « opérateur de la

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 52

sémiosis »¹⁰⁶ saisit son entourage et le reconstruit à sa manière à l'aide de ses organes sensoriels. L'esthésie est l'ancrage du corps sensible du sujet dans le discours grâce à la saisie impressive.

A.J. Greimas définit la perception comme « le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification ».¹⁰⁷ Suivant cette définition d'A.J. Greimas, J. Fontanille s'interroge sur « la participation de la sensorialité à la mise en forme des discours »¹⁰⁸ et se demande « si les “ordres sensoriels” coïncident avec des propriétés des discours ».¹⁰⁹ En se référant aux recherches anthropologique, psychanalytique et cognitive, J. Fontanille affirme que l'ensemble des conduites sensori-motrices (gestualité, respiration) doit être intégré au paradigme des ordres sensoriels composé de cinq sens (la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût). Les « sensations motrices internes »¹¹⁰ relatives aux mouvements intimes corporels (battement du cœur, pulsation, respiration) et les « sensations motrices externes »¹¹¹ relatives aux déplacements du corps (gestualité) sont ainsi reconnues comme les modes du sensible. Étant donné que la perception est inséparable de l'expérience, la « sensori-motricité » est définie comme la base de tout le système sensoriel : « ...toute saisie sensorielle est une saisie du mouvement, qui accompagne, précède ou provoque le mouvement, et qui, par conséquent est d'abord une sensation de la chair et du corps en mouvement ».¹¹²

De même, dans les discours de voyage, nous constatons que la perception est étroitement liée au mouvement du corps de l'observateur. Les objets décrits résultent de la perception visuelle, auditive, tactile, olfactive, gustative et kinesthésique. La saisie et la représentation figurative de l'espace s'effectuent à travers la perception sensorielle. Les objets de perception peuvent être saisis de différentes manières, tels que le bruit des voitures, l'odeur du Bosphore, la lumière

¹⁰⁶ Jacques Fontanille, *Soma et séma : Figures du corps*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁷ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, p. 8.

¹⁰⁸ Jacques Fontanille, « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, no 61-62-63, Limoges, PULIM, 1999, p. 1.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 9.

de l'aube, le mouvement du pont, la saveur du thé. L'observateur en tant que sujet pragmatique se déplace dans la ville, en tant que sujet cognitif, il se focalise sur certains objets de l'espace et en tant que sujet sensible, il perçoit son entourage en privilégiant un seul ordre sensoriel ou en combinant plusieurs types de contact. Le mode du sensible adopté par l'observateur participe à la représentation de ville dans la dimension discursive et figurative.

Ainsi est-il possible de trouver les différentes représentations d'un village dans les récits de voyage et les carnets de voyage. Car, ces deux genres se distinguent des guides touristiques par la présence d'un observateur chargé de découvrir et de saisir la ville à sa manière. Ils se distinguent également par la situation temporelle : les récits de voyage et les carnets de voyage concernent des voyages passés (réalisés), alors que les guides concernent des voyages encore virtuels (futurs et possibles). « Les valeurs esthétiques (perfection et imperfection) émergent du conflit entre les informateurs et les observateurs ».¹¹³ L'énonciateur des carnets de voyage et celui des récits de voyage en tant qu'observateur, ils perçoivent l'espace à leur manière et le reconstruisent sur l'axe du /sensible/, alors que l'énonciateur des guides touristiques, en tant que sujet compétent, il construit la représentation de la ville sur l'axe du /savoir/. La ville peut être ainsi qualifiée comme un objet esthétique dans le discours littéraire et comme un objet de savoir dans le discours touristique. Dans ce travail, nous visons à dégager la contribution de la perception et de la sensorialité à l'émergence du sens dans les discours de voyage et à proposer une typologie des genres à partir des présences.

¹¹³ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 231.

1.3. Troisième Chapitre : Terminologie pour l'analyse d'image

Les carnets de voyage et les guides touristiques sont des ouvrages illustrés avec des dessins, des croquis, des photos et des collages. Ces ouvrages composés de textes et d'images se servent de la multiplicité des moyens d'expression et de la pluralité des codes. Il s'agit d'énoncés polysémotiques analysables à deux niveaux, à l'aide de la sémiotique discursive et la sémiotique visuelle.

Suivant les travaux du Groupe μ , nous nous proposons de faire la lecture des images en deux dimensions, à savoir la dimension plastique et la dimension iconique. Selon la théorie de la concomitance icono-plastique proposée par Groupe μ , il existe un rapport complémentaire entre les deux plans d'une image : « les signifiants d'une entité iconique coïncident généralement avec les signifiants d'une entité plastique et vice versa »¹¹⁴ Les « signes plastiques » et les « signes iconiques » appartenant au plan de l'expression et au plan du contenu d'un énoncé s'articulent par une « relation d'analogie »¹¹⁵ et construisent ensemble la signification. Les caractéristiques formelles précisées par les signes plastiques sont des signes à part qui nous permettent d'interpréter des signes iconiques. Vu la circularité entre les composantes plastiques et iconiques, nous nous proposons d'analyser les signes iconiques par rapport aux signes plastiques.

Ce chapitre est consacré à la présentation de la terminologie pour l'analyse d'image. Les « signes plastiques non spécifiques » concernant les textures, les formes, les couleurs font appel à l'expérience perceptive, tandis que les « signes plastiques spécifiques » concernant le cadre, le cadrage, l'angle de prise de vue, la composition renvoient à la représentation visuelle.¹¹⁶

¹¹⁴ Groupe μ , **Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image**, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 268.

¹¹⁵ **Ibid.**, p. 187.

¹¹⁶ Martine Joly, **L'image et les signes : Approche sémiotique de l'image fixe**, Paris, Armand Colin, 2008, p. 102.

1.3.1. Signes plastiques non spécifiques

« Un énoncé plastique peut être examiné au point de vue des formes, au point de vue des couleurs, au point de vue des textures, puis, à celui de l'ensemble formé par les unes et les autres. »¹¹⁷ Le Groupe μ précise trois types de signes plastiques, les couleurs, les formes et les textures et se propose d'analyser les couleurs par les « chromèmes », les formes par les « formèmes » et les textures par les « texturèmes ».

La « texture » dénote la propriété de la surface utilisée. Elle peut être décrite sous trois angles : selon les « texturèmes », à savoir le « support », la « matière » et la « manière ».¹¹⁸ Il faut préciser que le support n'est pas un élément distinctif dans notre analyse, puisque notre corpus ne concerne que des dessins, des photographies et des collages imprimés. À part le support, les texturèmes les plus distinctifs dans notre travail sont les matières et les manières. Par exemple, le crayon et l'aquarelle servent à représenter l'objet dans sa totalité, alors que le feutre utilisé sert à donner des détails sur les objets. Les coups de brosse rapides s'opposent aux coups de brosse appliqués soigneusement. Le matériel utilisé et la manière de l'application mettent en évidence la vitesse du travail. Le collage nécessite un long travail à l'opposé des esquisses évoquant la rapidité. Toutes ces composantes de la texture participent ensemble à l'interprétation des signes iconiques.

Quant à la forme, elle peut être analysée selon trois critères : « la dimension, la position et l'orientation »¹¹⁹ À l'intérieur d'une image, la position d'une figure se distingue des autres à travers les oppositions /centralité/ vs /marginalité/, /élévation/ vs /latéralité/, /haut/ vs /bas/, /gauche/ vs /droite/, /vertical/ vs /horizontal/, /proche/ vs /lointain/. La dimension de la figure peut être précisée par les oppositions /grand/ vs /petit/, /court/ vs /long/, /large/ vs /étroit/. Et l'orientation de la figure, c'est-à-dire, la direction du mouvement peut être définie par les oppositions /vers le haut/ vs /vers le bas/, /centripète/ vs /centrifuge/, /à gauche/ vs /à droite/, /montant/ vs /descendant/.

¹¹⁷ Groupe μ , **op. cit.**, p. 189.

¹¹⁸ **Ibid.**, p. 197

¹¹⁹ **Ibid.**, p. 189.

À part ces trois formèmes (dimension, position, orientation) attribuées à une forme, nous pouvons constater dans une image des formes telles que les lignes courbes, les formes rondes, les lignes droites, les rectangles, les triangles. Ces formes sont analysables à travers des valeurs stéréotypées issues des études anthropologique et culturelle : « les lignes courbes à la douceur ou à la féminité, les lignes droites à la virilité, les obliques ascendantes vers la droite au dynamisme, les obliques descendantes vers la gauche à la chute, les formes closes ou ouvertes à des impressions d'enfermement, de confort ou d'évasion, les lignes brisées et les angles aigus à l'agressivité, les formes triangulaires ou pyramidales à l'assise et à l'équilibre, etc. »¹²⁰

La dernière composante de la dimension plastique est la couleur. Elle peut être étudiée à travers trois paramètres, à savoir : la « dominance », la « luminance » et la « saturation ».¹²¹ Les couleurs peuvent être analysés au plan de l'expression à l'aide des chromèmes précisant la teinte dominante, l'intensité lumineuse et le degré de la pureté de la couleur. L'interprétation des couleurs fait appel aux autres signes plastiques (texture et forme) et aux signes iconiques (figures).

1.3.2. Signes plastiques spécifiques

Le cadre est « une limite, une frontière physique qui délimite et sépare deux espaces distincts qui sont l'espace représenté (à l'intérieur du cadre) et l'espace de l'exposition ou de la monstration (à l'extérieur du cadre, le hors-cadre) ».¹²² Le cadre ne précise pas seulement les limites de l'image, mais il participe aussi à l'interprétation des signes iconiques par la relation du cadre et du hors-cadre. Le jeu champ-hors champ « pousse le spectateur à construire imaginairement ce que l'on ne voit pas dans le champ visuel de la représentation, mais qui néanmoins le complète :

¹²⁰ Martine Joly, **L'image et les signes : Approche sémiotique de l'image fixe**, *op. cit.*, p. 107.

¹²¹ Groupe μ , *op. cit.*, p. 227.

¹²² Martine Joly, **L'image et les signes : Approche sémiotique de l'image fixe**, *op. cit.*, p. 109.

le hors-champ ». ¹²³ Le bord du support, le format de la page peuvent fonctionner comme cadre en provoquant le lecteur d'imaginer le hors-champ.

Il ne faut pas confondre le cadrage et le cadre. Le cadre précise la limite de l'image, alors que le cadrage résultant de la distance entre l'objet représenté et l'objectif photographique met en évidence l'échelle des plans : le gros plan, le très gros plan (plan détail), le plan moyen, le plan général (plan de grand ensemble), le plan large (plan de demi-ensemble), le plan taille, le plan américain, le plan italien. Le cadrage peut être vertical ou horizontal, large ou serré. Les différents types du cadrage servent à créer des effets de sens différents : le cadrage serré crée le sentiment de la proximité, tandis que le cadrage large donne l'impression d'éloignement.

Les différents types de plans créés par le cadrage assument des fonctions différentes : le plan général décrit la scène et le paysage, le plan large présente une action sans attribuer une place particulière aux personnages, le plan taille met en évidence un personnage, le plan moyen attire l'attention sur un personnage en le présentant en buste (coupé à la poitrine), le plan américain coupe le personnage à la taille, le plan italien le coupe aux genoux, le gros plan focalise sur le visage du personnage pour « faire communiquer le spectateur avec les sentiments du personnage » ¹²⁴ et le très gros plan présente un détail du visage ou du corps.

L'angle de prise de vue « se définit selon la position de l'appareil de prise de vues par rapport au champ filmé ou photographié ». ¹²⁵ Un personnage peut être perçu de face, de profil, de dos, de trois quarts, en plongée ou en contre-plongée. Les angles de prise de vue sont des signes plastiques qui contribuent à l'interprétation des images. Par exemple, l'angle de prise de vue en plongée donne l'impression de dominer, alors que l'angle de prise de vue en contre-plongée donne l'impression d'être dominé et le sentiment d'écrasement.

¹²³ Martine Joly, **Introduction à l'analyse des images**, Paris, Armand Colin, 2005, p. 82.

¹²⁴ Christiane Cadet, René Charles, Jean-Luc Galus, **La communication par l'image**, Paris, Nathan, 1990, p. 18.

¹²⁵ Anne Goliot-Lété, Martine Joly, Thierry Lancien, et. al., **Dictionnaire de l'image**, dirigé par Françoise Juhel, Paris, Vuibert, 2008, p. 25.

La composition d'une image correspond à l'organisation des éléments à l'intérieur du cadre. Cette composante plastique relative au cadre et au cadrage « détermine les points forts de la vision du spectateur, dont le regard sera guidé par ailleurs par une composition qui, respectant le balayage de l'œil, lié au sens de la lecture, s'articulera avec l'échelle des plans et les notions d'arrière-plan et d'avant-plan, dans les images à perspective. »¹²⁶ Le point fort constituant « un pôle d'attraction immédiat »¹²⁷ et les lignes de forces parcourant l'image virtuellement orientent la perception du spectateur lors de la lecture de l'image. À partir de la circularité entre les signes plastiques et les signes iconiques d'une image, il est possible de faire la lecture des images.

1.3.3. Signes iconiques

Le signe iconique est « un type de représentation qui, moyennant un certain nombre de règles de transformations visuelles, permet de reconnaître certains “objets du monde” ». ¹²⁸ Le Groupe μ définit le signe iconique sur un triangle sémiotique dont « les trois éléments sont le signifiant iconique, le type et le référent ». ¹²⁹ Il faut préciser que le triangle proposé par le Groupe μ est différent des autres triangles sémiotiques par le statut accordé au référent et par le rapport entre le référent et le signifiant. Le référent n'est pas un objet réel, mais il est l'« actualisation d'un type » ¹³⁰ qui est « une représentation mentale », ¹³¹ « une série de caractéristiques conceptuelles ». ¹³² Entre le référent et le signifiant, la reconstruction par transformation se fait dans les deux sens. Selon ce modèle tridimensionnel, il existe une relation de « transformation » entre le référent et le signifiant, une relation de « stabilisation et d'intégration » entre le référent et le type et une relation de la

¹²⁶ **Ibid.**, p. 85.

¹²⁷ Christiane Cadet, René Charles, Jean-Luc Galus, **op. cit.**, p. 4.

¹²⁸ Martine Joly, **L'image et les signes : Approche sémiotique de l'image fixe**, **op. cit.**, p. 96.

¹²⁹ Groupe μ , **op. cit.**, p. 135.

¹³⁰ Martine Joly, **L'image et les signes : Approche sémiotique de l'image fixe**, **op. cit.**, p. 97.

¹³¹ Groupe μ , **op. cit.**, p. 137.

¹³² **Ibid.**

« reconnaissance » entre le type et le signifiant¹³³. Le Groupe μ affirme que le signe iconique est produit « grâce à des transformations appliquées de telle manière que leur résultat soit conforme au modèle proposé par le type correspondant au référent ».¹³⁴ Le signe iconique défini à travers ce triangle sémiotique peut être interprété par rapport aux signes plastiques qui l'accompagnent.

Dans les carnets de voyage et les guides touristiques, nous nous proposons d'analyser les images à l'aide des éléments plastiques et des éléments iconiques. Ces genres qui concernent des textes et des images présentent un énoncé polysémiotique. Il ne faut pas oublier la contribution du texte à l'interprétation de l'image ou l'inverse. Nous nous proposons d'analyser cet objet polysémiotique en tenant compte du rapport circulaire entre les signes plastiques et les signes iconiques et du rapport circulaire entre les signes iconiques et les signes linguistiques.

¹³³ **Ibid.**, p. 140

¹³⁴ **Ibid.**, p. 141.

2. Deuxième Partie - Les récits de voyage

2.1. Quatrième Chapitre : *Le Génie du Lieu* de Michel

Butor

L'extrait du récit de voyage de Michel Butor, intitulé *Le Génie du Lieu* publié en 1958 concerne la représentation d'Istanbul du point de vue d'un observateur et d'un informateur. Dans ce récit de voyage, la ville est représentée comme un « objet sensible » saisi par le corps de l'observateur (sujet sensible et percevant) et comme un « objet de savoir » décrit par l'informateur (sujet savant). Il y a mise en présence du sujet et de l'objet et cette double présence est mise en discours dans les récits de voyage.

Dans le texte de Butor, l'énonciateur joue les rôles d'observateur, d'informateur et de narrateur. L'observateur, en tant que sujet actoriel, il participe aux événements et en tant que sujet actantiel, il organise les figures dans le cadre spatio-temporel. L'énonciateur favorise tantôt le rôle d'observateur, tantôt le rôle d'informateur. Quand l'observateur laisse sa place à un informateur, le narrateur intradiégétique devient extradiégétique. Les différents rôles et les différents modes de présence permettent à l'énonciateur de représenter la ville d'une manière différente, à savoir sur l'axe du /sensible/ et sur l'axe du /savoir/.

Dans cette analyse, nous nous proposons d'étudier les modes de présences de l'énonciateur, la mise en discours de l'objet « ville » et par la suite la reconstruction figurative de la ville par l'énonciateur.

2.1.1. La première séquence : « l'arrivée »

Selon le changement d'espace et les rôles d'énonciateur, nous nous proposons de segmenter le texte en quatre séquences. Les trois premiers paragraphes considérés comme la première séquence décrivent le trajet suivi par l'observateur-voyageur des régions limitrophes jusqu'au centre de la ville. Trois paragraphes mettent en évidence trois espaces différents : le territoire turc, la banlieue et la gare.

Dans cette séquence, le type d'observateur change selon le changement d'espace. Nous nous proposons d'analyser les degrés de présence de l'énonciateur et les modes de présence de l'observateur en nous référant à la typologie d'observateur de J. Fontanille. Étant donné que tout texte littéraire met en scène un non-je, un non-maintenant et un non-ici, le texte littéraire peut être défini de prime abord comme un discours débrayé. De ce fait, nous pouvons définir l'apparition du « je » dans le texte comme un réembrayage actantiel qui installe l'énonciateur dans l'espace et le temps de l'énoncé.

Dans cette séquence, bien que l'énonciateur soit réembrayé, son identité n'est pas tout à fait dévoilée: « on le reconnaît uniquement à ce qu'il fait, c'est-à-dire aux sélections, aux focalisations/occultations mises en œuvre dans l'énoncé. »¹³⁵ Il assume le rôle d'acteur dans l'énoncé : Il est un sujet de faire qui accomplit des actes : il se réveille, il soulève le rideau, il regarde au-dehors, il referme les rideaux et se remet à dormir. Il est un sujet d'état qui exprime sa déception en décrivant un espace dysphorique à l'aide des figures : « pluie », « sans un arbre », « couvert de petits buissons épineux et d'asphodèles », « enclos de barbelés », « campements de taules ». L'enchaînement de ces figures attribue une valeur négative à l'espace sur l'axe /dysphorique/. Ce jugement évaluatif de dépréciation est renforcé par « jamais » placé en début de la phrase: « Jamais je n'avais vu telle désolation. »¹³⁶ Il faut préciser que la connotation dysphorique ne relève pas d'un savoir préalable, mais elle résulte de la « saisie impressive »¹³⁷ de l'observateur. La scène introduite avec le réveil de l'observateur s'achève avec son retour au sommeil. La fermeture des rideaux et le retour au sommeil servent à modifier le mode de présence de l'observateur.

Au début du texte, il s'agit d'un observateur de type « assistant-participant »¹³⁸ possédant des rôles cognitif, pragmatique et thymique. Son mode de

¹³⁵ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur**, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁶ Michel Butor, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁷ Jacques Geninasca, *op. cit.*, p. 194.

¹³⁸ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur**, *op. cit.*, p. 20.

présence se définit sur l'axe du /regard/ et du /sensible/. Le regard de l'observateur à travers la fenêtre du train venant de l'Occident en direction de l'Orient met en évidence l'opposition Occident/Orient.

Avec le changement d'espace, le « je » de l'observateur laisse sa place à des formes impersonnelles « il fut difficile », « il fallu se glisser » et à un « nous » inclusif englobant la personne subjective « je » et la non-personne « il » : « nous avons serpenté ». Dans la description de la banlieue et de la gare, l'observateur dépourvu de ses rôles pragmatique et thymique, autrement dit, dépourvu de son rôle d'acteur de l'énoncé, reste comme un « focalisateur »¹³⁹ qui assume seulement un rôle cognitif dans la sélection des scènes décrites.

Dans cette partie, le train permet à l'observateur de saisir un grand espace rapidement. L'acte perceptif de l'observateur s'effectue avec une intensité faible sur une étendue vaste. Par la « stratégie cumulative »,¹⁴⁰ l'observateur balaye l'espace et le reconstruit en séries. L'utilisation des pluriels « les rives de la Marmara », « les plages », « les remparts maritimes », « les hautes maisons en bois gris », « les places irrégulières, encombrées de décombres », « les rues montantes », « les minarets semblables à de grands crayons » démontrent la longueur du trajet suivi par le train. Dans cette partie descriptive, les adjectifs évaluatifs non axiologiques associées aux figures tels que « longue banlieue », « grande porte », « hautes maisons » « places irrégulières » mettent en évidence les évaluations qualitatives et quantitatives portées par l'observateur sur les objets perçus. La représentation de la banlieue marquée par la « saisie molaire »¹⁴¹ (référentielle) ne dénote pas la réaction émotionnelle d'un sujet percevant. Le mode de présence et les modes de saisie de l'observateur réorganisent la ville et lui donnent une signification spécifique. L'observateur en tant qu'« assistant-participant »¹⁴² affirme ses sentiments et décrit l'espace sur l'axe /dysphorique/, et en tant que « focalisateur », il évite d'attribuer les valeurs affectives à son entourage et se contente de donner des évaluations qualitatives et quantitatives

¹³⁹ **Ibid.**, p. 59.

¹⁴⁰ Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p. 50.

¹⁴¹ Jacques Geninascà, **op. cit.**, p. 59.

¹⁴² Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

aux objets perçus. À la sortie de la gare, l'énonciateur reprend son rôle d'assistant-participant.

Dans la première séquence, nous constatons qu'il s'agit de l'alternance entre les deux modes de saisie. L'énonciateur qui assume le rôle de l'assistant-participant exprime met en valeur le regard subjectif dans la représentation de la ville, alors que l'énonciateur qui assume le rôle du focalisateur met en évidence le regard objectif dans la représentation de la ville.

Tableau 6 : Rapport du sujet et de l'objet dans le texte de M. Butor

Assistant-participant	Focalisateur
Évaluations affectives Saisie impressive réaction émotionnelle	Évaluations qualitatives et quantitatives Saisie molaire (référentielle) Savoir préalable

2.1.2. La deuxième séquence : « le pont de Galata et la corne d'Or »

La deuxième séquence se distingue de la séquence précédente par le changement d'espace et par l'apparition du « je » d'énonciateur. Dans ces quatre paragraphes que nous pouvons qualifier comme la deuxième séquence, introduite par « Dès que je me suis trouvé sur la place »¹⁴³ et terminée par « ...dans mes mains que je ne reconnaissais plus serrées sur la rambarde devenue non seulement bronze mais frémissement d'un membre de fauve endormi »,¹⁴⁴ l'énonciateur qui participe aux événements du récit assume le rôle d'« assistant-participant ».¹⁴⁵

Dans cette séquence introduite par le changement spatio-temporel, la distance entre l'observateur et l'objet ville disparaît totalement. Ce passage de la disjonction à la conjonction modifie le mode de présence de l'énonciateur. La perception visuelle et la perception auditive contribuent ensemble à la saisie et à la

¹⁴³ Michel Butor, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁵ Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.*, p. 20.

reconstruction de la ville sur l'axe du /regard/ et sur l'axe de l'/ouïe/. L'énonciateur adopte une stratégie particularisante et reconstruit la ville à partir d'une spécificité en isolant les sons de la ville. Les figures « assourdi », « stridence de la ville », « bruit de ses taxis et des tramways faisant crisser leurs aiguillages » s'associent sur l'axe de l'/ouïe/. Cependant, les figures de « grandes affiches », « façades noires », « Liverpool Oriental », « taxis et tramways rouges, jaunes ou verts » s'associent sur l'axe du /regard/. La perception visuelle et la perception auditive créent ensemble l'image d'une métropole bruyante. L'utilisation du passif « j'ai été pris et assourdi par la stridence, par tout le bruit de ses taxis... » indique que le champ de présence de l'observateur est envahi par les corps sonores de la ville. L'assourdissement de l'observateur causé par les bruits de la ville dénote l'état d'âme dysphorique de l'observateur.

Après ce premier contact avec la ville sur l'axe de l'/ouïe/, l'observateur étant un corps en mouvement perçoit la ville à l'aide des « sensations motrices externes » et des « sensations motrices internes ». Dans cette séquence, nous trouvons la représentation de deux espaces, à savoir le pont de Galata et la corne d'Or. La saisie du Pont de Galata s'effectue tout d'abord par l'expérience sensori-motrice de l'observateur. La pluie et la brume empêchant la perception visuelle mettent en évidence la perception sensori-motrice. Lorsque la perception du regard reste limitée, un nouveau mode de perception vient de compléter. Traversant le pont sous la pluie et la brume, l'observateur se focalise sur le mouvement du pont flottant. Le pont est personnifié par son mouvement évoquant la respiration d'un être vivant : « le pont flottant de Galata, qui respire doucement sous vos pieds ».¹⁴⁶ La construction figurative du pont de Galata est faite par la perception visuelle, auditive et sensori-motrice. Comme un guide touristique, l'énonciateur s'adresse directement à l'énonciataire et l'installe dans l'énoncé à l'aide du pronom possessif « vos pieds ». De ce fait, l'énonciateur attribue le rôle du voyageur-observateur à l'énonciataire-lecteur. Cette stratégie qui sera étudiée en détail dans la partie concernant les guides touristiques est un procédé de vérification dans les discours du voyage.

¹⁴⁶ Michel Butor, *op. cit.*, p. 30.

Par la « stratégie élective », ¹⁴⁷ la perception de l'observateur s'exerce avec une intensité forte sur une étendue faible, et elle est centrée sur le pont. Une fois focalisé sur l'objet « pont », l'observateur adopte une autre stratégie de point de vue pour décrire le pont. Cette fois-ci, par la « stratégie cumulative », ¹⁴⁸ l'observateur fait l'accumulation des parties et crée des séries en utilisant les pluriels : « pont aux multiples escaliers de fer, bordé de quais d'embarquement, d'échelles » « avec ses guichets, ses salles d'attentes, ses magasins et ses cafés », « une foule de pêcheurs accoudés », « voyageurs et passants ». L'articulation des figures représente le pont de Galata sur l'isotopie du /mouvement/. Ce pont est présenté comme un objet en /mouvement/ par sa structure flottante, par la multitude des cafés, des restaurants, des quais et des gens.

La description des « passants ou voyageurs vêtus à l'europpéenne au visage profondément étranger » renvoie à « Liverpool oriental ». Cette appellation « métaphorique » découlant d'une « saisie sémantique » ¹⁴⁹ met en évidence la perception du sujet dans la construction figurative de la ville. Sous cette apparence occidentale, il existe une ville orientale dont les habitants apparaissent étrangers à l'observateur-voyageur. Dans cette séquence, la ville et ses habitants se définissent par l'opposition culturelle Occident/Orient à travers le regard du voyageur.

Les descriptions de l'espace marquent deux positions différentes de l'observateur : l'observateur instable qui traverse le pont de Galata et l'observateur stable qui est assis dans un café. La position instable de l'observateur et le mouvement du pont flottant renvoient à l'isotopie du /mouvement/ et privilégient l'expérience sensori-motrice, alors que la position fixe favorise la perception visuelle. Installé à côté des autres clients qui regardent passer les gens, l'énonciateur prend en charge le rôle d'observateur au même titre que les autres acteurs du récit (les clients) : « Ils regardaient comme moi passer cette population sérieuse... » ¹⁵⁰ L'articulation des figures « bateaux-mouches », « petites barques », « poisson pêché », « grands caïques à voile », « péniches noires en longs trains », « bateaux

¹⁴⁷ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, *op.cit.*, p. 50.

¹⁴⁸ **Ibid.**

¹⁴⁹ Jacques Geninasca, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵⁰ Michel Butor, *op. cit.*, p. 31.

blancs » composent le parcours figuratif de la « navigation ». L'opposition /Occident/ vs /Orient/ est renforcée par l'opposition des religions /islam/ vs /chrétienté/ dans la description du paysage. « Les toits du sérail avec son clocher d'église française » et « Sainte Sophie avec ses quatre minarets » mettent en scène la juxtaposition des cultures dans un même espace. La représentation du paysage est faite sur le parcours figuratif de la « navigation » autour des isotopies oppositives /Occident/ vs /Orient/ et /islam/ vs /chrétienté/.

Le dernier paragraphe de la deuxième séquence met en scène un nouvel espace : la Corne d'Or. L'énonciateur ne donne pas le nom du lieu explicitement. Le jour, il le présente sur l'isotopie du /bruit/ à l'aide des figures : « tumulte sourd des voitures, les heurts des gaffes et des rames, le clapotis, le cris des mouettes », et le soir, il le présente sur l'isotopie de la /lumière/ à l'aide des figures: « lumière de perle et d'ambre si merveilleusement diffusée, renvoyée, vibrée par le miroitement de l'eau omniprésente », « contagion de l'or ruisselant du ciel », « corne lumineuse » « teignant les dômes, et les entrepôts, teignant les yeux des hommes ».¹⁵¹ Le changement temporel, le passage du jour au soir modifie l'acte perceptif de l'observateur. Le jour, sa perception est plutôt de l'ordre auditif, le soir, elle est de l'ordre visuel. L'isotopie dominante de la représentation change par rapport au mode de perception de l'observateur. Le bruit crée un espace dysphorique pendant le jour, cependant le soir, la lumière transforme cet espace dysphorique à un espace euphorique, même à un espace magique. L'articulation des figures « lumière de perle et d'ambre si merveilleusement diffusé », « étang des anges », « contagion de l'or ruisselant du ciel », « corne lumineuse teignant les yeux des hommes, pénétrant dans leur sang » composent ensemble l'isotopie de la /divinité/.

Le soir, le même espace dysphorique devient un espace euphorique. L'«*abord ingrat* » marqué par «*la sauvagerie triste et douce de ces anciens nomades* » devient un espace magique sous «*la lumière de perle et d'ambre si merveilleusement diffusé...* ». Dans cet espace lumineux et magique, l'observateur apparaît comme un sujet sensible et passionné qui exprime ses sentiments et son

¹⁵¹ **Ibid.**, pp. 32-33.

enthousiasme. À son acte perceptif du regard s'ajoute son acte perceptif du toucher : « dans mes mains que je ne reconnaissais plus serrées sur la rambarde devenue non seulement bronze mais frémissement d'un membre de fauve endormi ». Sous l'influence de cet espace magique, l'observateur éprouve un sentiment d'enthousiasme qu'il exprime par la métaphore de « frémissement d'un membre de fauve endormi ».

La métaphore dénote également la fusion, l'esthésie entre le sujet percevant et l'objet perçu. La « saisie impressive », ¹⁵² sensible et proprioceptive sert à représenter la Corne d'Or comme un espace lumineux et magique agissant sur les êtres. Cette séquence annonce le commencement du procès passionnel : Le voyageur est à la recherche de la civilisation ancienne dans la ville actuelle. L'ancienne ville étant un objet du « vouloir-être » et un objet du « non-pouvoir être » peut être qualifié comme un objet de valeur désirable mais impossible. La concomitance des modalités de l'être attribuées à l'objet de valeur (ancienne ville) crée la tension chez le sujet. La corne lumineuse permet à l'observateur de sentir pour la première fois l'ancienne ville disparue dans la ville moderne.

Dans cette séquence, la représentation de la Corne d'Or est faite par un sujet sensible et passionnel. L'alternance entre la perception et l'imagination contribue à la construction figurative de la Corne d'Or. Le jour, la Corne d'Or (ville actuelle) est un objet de perception auditive, visuelle et sensori-motrice créé à partir de l'expérience perceptive d'un sujet sensible. Et le soir, la Corne d'Or (ancienne ville) est un objet de valeur, un objet du désir qui affecte le sujet passionnellement.

Tableau 7 : Représentation de la Corne d'Or

Le jour	Le soir
Isotopie du /bruit/ Sujet sensible Espace dysphorique Espace réel	Isotopie de la /lumière/ Sujet passionnel Espace euphorique Espace magique et divin

¹⁵² Jacques Geninascà, *op. cit.*, p. 194.

2.1.3. La troisième séquence : « trois villes »

Dans cette séquence, on passe du temps de l'énoncé au temps de l'histoire qui s'écoule du présent vers le passé. L'énonciateur n'est plus présent dans le temps et l'espace de l'énoncé. Dans les séquences précédentes, l'observateur étant un sujet sensible et percevant saisit l'espace et le reconstruit à l'aide de ses ordres sensoriels sur l'axe de /sentir/, alors que dans la troisième séquence l'informateur étant un sujet savant décrit la ville sur l'axe de /savoir/. Le « je » de l'énonciateur est remplacé notamment par des formes impersonnelles et par un « nous académique ». C'est ainsi que le sujet de /pouvoir sentir/ devient un sujet de /pouvoir savoir/ et le narrateur intradiégétique devient un narrateur extradiégétique.

L'informateur donne des informations historiques sur les trois villes superposées : la ville turque, la ville ottomane et la ville byzantine. La ville turque présentée comme le « Liverpool d'Orient » se définit comme une métropole mal planifiée. Par la « stratégie élective », ¹⁵³ pour décrire la ville turque, l'énonciateur-informateur se focalise sur le centre-ville actuel et le centre-ville ancien. Dans la représentation du centre-ville actuel (Taksim), les figures « industrielle », « bancaire », « noire », « ses tramways », « ses magasins », « ses bars », « ses agences d'aviation », « ses librairies », « ses restaurants », « ses garages » s'enchaînent autour de l'isotopie de la /modernité/. Sous cette apparence moderne, le centre-ville avec « son désordre », « sa pègre », « la solitude mauvaise des ses rues » et « cette espèce de terreur qui rôde autour de ses jardins et de ses casinos » est représenté par le manque de sécurité. La représentation du centre-ville moderne est faite autour de l'isotopie de la /modernité/ et de l'/insécurité/.

Par la suite, l'énonciateur-informateur se focalise sur le centre-ville ancien (la rive gauche de la Corne d'Or) où se réunissent la ville ottomane et la ville actuelle dans une relation conflictuelle : « Ce Liverpool d'Orient » a envahi « la grande ville ottomane qui pourrissait depuis des siècles, y introduisant en quelque sorte ses racines, ses suçoirs dans les interstices de son tissu lâché et usé, drainant sa

¹⁵³ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op.cit., p. 50.

force ». ¹⁵⁴ Les « grandes maisons de bois » de la ville ottomane « qui brûlent, qui se fendent, que rongent les vers » renvoient à la destruction de la ville ottomane. Les « immeubles de béton » remplaçant ces « vieilles maisons en bois » indiquent que les deux villes ne se réunissent pas en harmonie. Le désordre résulte de la /modernité/ qui a remplacé l’authenticité/ d’une façon destructive. Les quartiers riches de la ville ottomane sont devenus des quartiers bas de la ville actuelle. À partir de l’opposition richesse/pauvreté, les quartiers bas de la ville actuelle situés dans le centre-ville ancien sont décrits comme un « campement » de « caractère provisoire » composé « des huttes et des cabanes ». La ville turque représentée par le désordre, la pauvreté et l’insécurité est qualifiée ainsi comme un « superbe avortement » dans le texte de M. Butor :

Tableau 8 : Représentation de la ville turque

La ville turque	
1. Espace : centre-ville actuel	2. Espace : centre-ville ancien
/modernité/ /insécurité/	/désordre/ /pauvreté/

Quant à la ville ottomane, elle est décrite en deux périodes : celle de la décadence et celle de la grandeur. La décadence de l’empire est décrite par l’enchaînement des figures autour de l’isotopie de la /pauvreté/. Le passage de grandeur à la décadence est représenté par l’opposition richesse/pauvreté : la toile endommagée des « grands bazars », « les mosquées en faïence des quartiers bas » s’opposent aux mosquées impériales de l’Empire ottoman. La période de la grandeur est décrite par l’enchaînement des figures autour de l’isotopie de l’/islam/ : « mosquées impériales », « grandeur », « audace », « victoire », « mosquée de Mahomet le Conquérant », « mosquée de Soliman le Magnifique », « deux splendides ensembles », « deux sultans », « mosquée bleue d’Ahmet », « Nuruosmanyé », « mosquée des tulipes ».

¹⁵⁴ Michel Butor, *op. cit.*, p. 34.

Dans ce texte, l'informateur compare la ville turque et la ville ottomane d'une part et d'autre part la ville ottomane et la ville byzantine. La description de la ville ottomane s'achève par la comparaison des « mosquées » avec les « ruines de Constantinople ». Les ruines solides de Constantinople s'opposent aux mosquées endommagées de l'Empire ottoman. Les figures comparées mettent en évidence la grandeur de la civilisation byzantine par rapport à la civilisation ottomane.

Tableau 9 : Représentation de la ville ottomane

La ville ottomane	
Période de la décadence	Période de la grandeur
/pauvreté/	/islam/

La ville byzantine est à la base de ces trois villes superposées. Le temps de l'histoire suivi à l'envers, du présent vers le passé, permet à l'énonciateur de passer d'une ville à l'autre en éliminant les ajouts des civilisations ultérieures et de trouver la ville originale : Constantinople. Les figures telles que « prestige », « intact », « immense terrain de fouille », « site extraordinaire », « grande église Sainte Sophie », « élégance précise, rationnelle, rafraîchissante », « profondeur magique » s'associent autour de l'isotopie de la /perfection/. L'église Sainte Sophie, symbole de la ville byzantine est comparée aux mosquées, symboles de la ville ottomane. Les quatre minarets ajoutés à l'église Sainte Sophie dénotent l'envahissement de la ville par l'Empire ottoman et par l'islam. La comparaison entre les « mosquées de Rustem Pache, de Sokullu Mehmet Pacha, Fethye Djami, Kharié Djami » et la « mosaïque de la Vierge de l'église Sainte Sophie » mettent en évidence l'opposition islam/chrétienté. La mosaïque de la Vierge entourée de Justinien (empereur de l'Empire byzantin) et Constantin (empereur romain) met en évidence la grandeur de l'Empire romain et de l'Empire byzantine.

Dans le *Génie du Lieu*, la comparaison entre la ville byzantine et la ville turque est faite par un sujet intelligible (savant). Le « silence bourdonnant d'or », « qui s'abat sur vous » et « qui a englouti en lui tous les roulements de tonnerre, tous les bruissements de feuilles dans les forêts, tous les déferlements des vagues sur les rivages » dénote la valorisation et la prédominance de la chrétienté sur l'islam et

celles des civilisations romaine et byzantine sur la civilisation ottomane. Le pronom « vous » installe l'énonciataire énoncé dans le texte comme un centre de référence pour les « descriptions de type percevoir ». Dans cette séquence, l'expérience perceptive n'est pas prise en charge par un énonciateur énoncé. Cette stratégie persuasive met en valeur la présence d'un sujet compétent dans la représentation de la ville. Dans ce discours savant, la ville byzantine comparée avec la ville turque est présentée par la /perfection/, la /chrétienté/ et la /divinité/ :

Tableau 10 : Représentation de la ville byzantine

La ville byzantine
/perfection/ /chrétienté/ /divinité/

Dans le texte de M. Butor, la superposition des trois villes s'effectue par des oppositions figuratives et thématiques. La /modernité/, le /désordre/, la /pauvreté/ de la ville turque remplacent l'/authenticité/ et la /grandeur/ de la ville ottomane. Et, à son tour, l'/islam/ de la ville ottomane remplace la /chrétienté/ de la ville byzantine, cependant la /perfection/ et la /divinité/ de la ville byzantine et romaine résistent à tout changement. Le /silence/ de Constantinople s'oppose au /bruit/ d'Istanbul. Par le silence divin qui « efface presque tout ce qui l'a suivie », la ville byzantine réapparaît dans la séquence précédente :

Peu à peu le rêve prend corps, quand on rassemble tous ces fragments, quand on mesure ces distances ; et au-dessus de ces terrains vagues, à travers tous ces minarets monte le mirage de Constantinople.¹⁵⁵

La ville ancienne définie comme la « ville fantôme » est reconstruite dans l'espace présent de la narration. Le voyageur trouve ainsi le mirage de Constantinople : « L'église Saint-Georges des Manganes se reconstruit », « l'or à nouveau », « de nouveau, dans ses dépendances », « de nouveau, dans le palais de la Magnaure le trône de Salomon », « les citernes retrouvent leurs eaux, les collines

¹⁵⁵ **Ibid.**, p. 39.

leurs terrassement et leurs escaliers ». Toutes ces figures se réunissent sur le parcours figuratif de la « renaissance ». La représentation de l'espace imaginaire est intercalée dans la représentation de l'espace réel.

Suivant cette scène de la renaissance, l'énonciateur retourne à l'espace réel. Cette « ville fantôme », « qui vivait déjà depuis très longtemps dans ses propres ruines » et qui est « devenue à elle seule l'Empire » est la civilisation la plus remarquable qui a laissé ses traces indélébiles dans cet espace.

2.1.4. La quatrième séquence : Le navire Argo

La quatrième séquence peut être considérée comme la suite de la deuxième séquence. L'énonciateur-informateur (sujet savant) de la troisième séquence laisse sa place à l'énonciateur-observateur (sujet sensible). Le « je » de l'énonciateur réapparaît dans le texte. Dans cette séquence, l'énonciateur reprend en charge son rôle d'observateur, il s'installe de nouveau dans le temps et l'espace de l'énoncé par le ré-embayage. Sa présence s'effectue sur l'axe du /regard/ : il est sur le pont de Galata « qui respire » sous ses pieds et il « regarde » le paysage : « Je regarde les grues et les trains, je regarde les brumes de l'Asie, je regarde les lumières flottantes sur ce détroit, où passe toujours le navire Argo ». ¹⁵⁶

Le « navire Argo » qui passe sur ce détroit représente dans la mythologie grecque le bateau avec lequel Jason et les Argonautes partent pour trouver la Toison d'Or. Ce bateau appartient à la ville fantôme qui existait toujours. Les figures de l'espace imaginaire « navire Argo » et les figures de l'espace réel « Pont de Galata » se réunissent dans la corne d'Or. Cet objet de perception appartenant à la ville actuelle et cet objet de connaissance appartenant à l'ancienne ville réunissent l'espace imaginaire et l'espace réel, Constantinople et Istanbul.

¹⁵⁶ **Ibid.**, p. 40.

2.1.5. Bilan

Dans cette analyse, nous avons constaté que la représentation de la ville est faite sur l'axe du temps par un sujet accomplissant différents rôles (sujet sensible-sujet savant-sujet passionnel). La présence de l'objet (ville) est liée à la perception, à la connaissance et à l'imagination du sujet. La ville est à la fois un objet saisi par un sujet de regard (objet perçu), un objet décrit par un sujet savant (objet connu) et un objet de valeur désiré par un sujet passionnel (objet de valeur). La ville perçue (ville turque) et la ville rêvée (ville byzantine) s'opposent par l'opposition euphorie/dysphorie. Le sujet passionnel éprouve la déception en face de la ville actuelle et il éprouve l'enthousiasme en face de l'ancienne ville. Entre les deux parties du texte présentant la ville du point de vue d'un sujet sensible et passionnel, dans la partie intercalée, la ville est sur racontée par un sujet savant. Dans le texte de M. Butor, nous pouvons dire que la construction figurative de la ville est liée aux différents rôles du sujet (sujet sensible-sujet savant-sujet passionnel). Le rapport entre la ville et le sujet peut être ainsi schématisé de la façon suivante :

Tableau 11 : Rapport objet-sujet dans le texte de M. Butor

Début du texte (1 ^{ère} et 2 ^{ème} séquences)	Partie intercalée (3 ^{ème} séquence)	Fin du texte (4 ^{ème} séquence)
Ville : objet perçu Saisie impulsive Sujet sensible et sujet passionnel	Ville : objet connu Saisie molaire et saisie sémantique Sujet savant	Ville : objet de valeur Saisie impulsive Sujet sensible et Sujet passionnel

2.2. Cinquième Chapitre : *Istanbul* de Daniel Rondeau

Daniel Rondeau, rédacteur en chef des pages culturelles de *Libération*, grand reporter au *Nouvel Observateur* et éditorialiste à *L'Express* a publié en 2002 un récit de voyage sur *Istanbul*, suivant ses récits de voyage sur *Tanger* et *Alexandrie*. Avec ce troisième récit de voyage, Rondeau a finalisé son voyage en Méditerranée. Dans l'épigraphe d'*Istanbul*, il affirme clairement l'esprit de ses trois récits de voyage *Tanger, Alexandrie, Istanbul* : En imitant Pausanias, géographe du II^e siècle qui a traversé les villes de la Grèce pour les décrire, Rondeau visite les « trois villes charnières sur l'écorce du monde, les trois portes de la mer où navigua Ulysse »¹⁵⁷. À ce point, le récit de Rondeau nous fait penser celui de Butor. Dans l'extrait du *Génie du Lieu* que nous avons analysé, on fait allusion à la mythologie grecque avec le navire Argo qui traverse la Corne d'Or. Nous voyons que les deux récits de voyage sur Istanbul mettent en évidence la mythologie de l'errance en faisant allusion aux voyages d'Ulysse. Ainsi, ces écrivains-voyageurs qui ont fragmenté la ville différemment dans leurs ouvrages se lancent dans cette aventure avec des ambitions identiques.

2.2.1. Considérations sur l'œuvre de Rondeau

L'ouvrage de Rondeau se présente en huit chapitres dont les titres sont les suivants : « Le Bosphore, de l'une à l'autre », « Suivre la muraille, c'est marcher le long du temps », « Chiens, chameaux, tourterelles, tortues », « Tulipes et œillets », « Galatasaray, Fenerbahçe (et Trabzon), « Et les soies de Loti ? », « Des peuples et des dieux », « Où sont les âmes ? ». L'ensemble de ces huit chapitres nous trace la carte géographique, historique et démographique de la ville d'Istanbul telle que l'aperçoit l'énonciateur de ce long discours énoncé.

Dans l'analyse sémiotique, la « segmentation du texte en séquences constitue déjà, en elle-même, une première analyse ».¹⁵⁸ Il est nécessaire de

¹⁵⁷ Daniel Rondeau, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁸ Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 2000, 3^{ème} édition, p. 27.

segmenter le texte en séquences pour mettre en évidence l'organisation du texte. Le changement spatio-temporel, les modes de présences de l'énonciateur, les styles énonciatifs servent à repérer une séquence. Dans la segmentation du texte de M. Butor, nous avons pris en considération tous ces critères de changement. Mais dans l'analyse du récit de D. Rondeau, en fonction de la structure longue et complexe du roman, nous nous proposons de constater d'abord des macro-séquences et par la suite de mettre en évidence la contribution des rôles d'énonciateur et des styles de l'énonciation à l'instauration du sens dans les exemples tirés du texte. Nous pouvons regrouper les huit chapitres du livre en trois séquences.

Tableau 12 : Segmentation du récit de D. Rondeau

Les séquences	Les chapitres
1 ^{ère} séquence « découverte et présentation de l'espace »	I. « Le Bosphore, de l'une à l'autre » p.13-68 II. « Suivre la muraille, c'est marcher le long du temps » p.69-128
2 ^{ème} séquence « le monde des vivants de la ville »	III. « Chiens, chameaux, tourterelles, tortues » p.129-142 IV. « Tulipes et œillets » p.143-150 V. « Galatasaray, Fenerbahçe (et Trabzon) » p.151-164 VI. « Et les soies de Loti ? » p.165-170
3 ^{ème} séquence « les modes des croyances »	VII. « Des peuples et des dieux » p.171-222 VIII. « Où sont les âmes ? » p.223-239

Les deux premiers chapitres considérés comme la première séquence concernent la découverte et la représentation de l'espace. Les découvertes du voyageur prenant comme point de départ le Bosphore dans le premier chapitre et la muraille dans le deuxième chapitre permettent à l'énonciateur de décrire la ville sur deux axes différents, sur les isotopies spatiales /géographique/ et /historique/. Cette séquence reconstruit la ville à partir du Bosphore, détroit séparant l'Asie de l'Europe et reliant la mer Noire à la mer de Marmara et à partir de la muraille entourant l'ancienne ville. L'énonciateur fait la description géographique et démographique de la ville par le biais du Bosphore d'une part, et d'autre part, il nous trace la description historique de la ville par le biais de la muraille. La muraille qui entourait

Constantinople et est aujourd'hui presque détruite. Cette muraille qui protégeait autrefois la capitale des étrangers n'est plus censée protéger la ville, elle est une sorte de débris dans cette banlieue. La visite du voyageur commence par la découverte du Bosphore et elle se poursuit par la découverte de la muraille :

Le Bosphore : Il m'occupe beaucoup, pendant mes premiers séjours à Istanbul. Trop peut-être. Je ne m'en aperçois que maintenant, en ouvrant mes carnets.¹⁵⁹

La muraille : Suivre la muraille, c'est rendre sa forme à la ville, commencer de comprendre son existence, de penser son histoire. C'est aussi marcher le long du Temps, remonter le cours du plus mystérieux des fleuves...C'est par elle que devrait commencer toute découverte d'Istanbul.¹⁶⁰

La description du Bosphore et de la muraille renvoient à deux axes de lecture différentes adoptés par le voyageur, ces deux trajets de découverte s'opposent sur les isotopies temporelles /présent/ vs /passé/. La description des quartiers qui se trouvent aux alentours du Bosphore met en scène le centre-ville actuel, sur l'isotopie du /présent/ et du /mouvement/, tandis que la description de la muraille ressuscite l'histoire de la ville sur l'isotopie du /passé/ et de l'immobilité/. Nous pouvons schématiser les isotopies qui différencient le Bosphore et la muraille dans le tableau ci-dessous:

Tableau 13 : Istanbul sur deux axes de lecture

Le Bosphore	vs	La muraille
Espace du /présent/ /animé/ /ville actuelle/ /centre ville/ /populeux/		Espace du /passé/ /inanimé/ /ville ancienne/ /banlieue/ /désert/

Le Bosphore et la muraille mettent en évidence deux représentations de la ville sur l'axe du /présent/ et sur l'axe du /passé/. Mais il faut préciser que la représentation du Bosphore contient des fragments du passé et celle de la muraille

¹⁵⁹ Daniel Rondeau, *Istanbul, op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 71.

des fragments du présent. Le débrayage temporel modifie le mode de présence et les rôles de l'énonciateur. Par exemple, la description des maisons traditionnelles en bois situés au bord du Bosphore sont décrits sur l'axe du /présent/ par un observateur-voyageur qui fait la croisière sur le Bosphore. L'énonciateur assume le rôle d'observateur de type « assistant-participant »¹⁶¹ dans une scène vécue. Ce fragment est poursuivi par un fragment concernant l'histoire du palais Ostrorog. Dans les fragments concernant des informations encyclopédiques, l'énonciateur reste débrayé, il n'assume plus le rôle d'acteur, le rôle d'observateur et le rôle de narrateur intradiégétique. L'énonciateur débrayé accomplissant le rôle d'informateur et de narrateur extradiégétique raconte l'histoire des habitants du palais Ostrorog sur l'axe du /passé/. De même, dans la partie sur la muraille, nous trouvons des fragments où l'énonciateur reprend son rôle d'observateur, d'acteur et de narrateur intradiégétique. Par les opérations énonciatives, le degré de présence et le rôle d'énonciateur se modifient tout au long du récit, les exemples ci-dessous illustrent les deux rôles d'énonciateur, il est tantôt un observateur, tantôt un informateur. Il est possible de segmenter ce texte en séquences à partir des changements énonciatifs. Mais, vu la longueur du récit, nous préférons observer des macro-séquences.

L'énonciateur-observateur : Midi quinze, passage d'un ferry qui remonte le Détroit, j'embarque !...Le bateau progresse entre deux fronts de collines...Trois garçons courent sur les ponts en proposant du thé et de grands plateaux de yaourt frais...Juste en face de Bebek, le yalı Ostrorog fait une longue tache rectangulaire rouge impérial, au ras de l'eau...Le ferry vire pour gagner l'autre rive...c'est le début du voyage retour, direction Istanbul.¹⁶²

L'énonciateur-informateur : Il faut parler du palais Ostrorog, habité par des français pendant plus d'un siècle. Un capitaine-comte de la cavalerie polonaise, ancien page du tsar, Stanislas Julien Ostrorog, arrive sur les bords du Bosphore après la guerre de Crimée...¹⁶³

Dans notre segmentation, la deuxième séquence comprend les quatre chapitres du livre : le troisième chapitre « Chiens, chameaux, tourterelles, tortues », le quatrième chapitre « Tulipes et œillets », le cinquième chapitre « Galatasaray, Fenerbahçe (et Trabzon) » et le sixième chapitre « Et les soies de Loti ? »

¹⁶¹ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur**, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶² Daniel Rondeau, *op. cit.*, pp 41-45.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 46-50

construisent une séquence à part qui met en scène les vivants de la ville dans l'espace déterminé à la première séquence. Dans cette séquence, nous trouvons les animaux qui se promènent en ville ; les fleurs qui poussent dans le jardin public de la ville; le sport le plus populaire du pays, le football qui met en scène les profils des habitants de la ville et Pierre Loti connu pour son admiration envers la Turquie et pour ses romans dont l'intrigue se déroule à Istanbul. Les quatre chapitres dont chacun traite des divers sujets (les animaux, les végétaux et les hommes) installent les acteurs dans l'espace.

Cette séquence représente le monde des vivants sur un axe temporel. Par les opérations du débrayage et de l'embrayage, l'énonciateur assume un rôle d'observateur de type d'« assistant-participant », ¹⁶⁴ il s'exprime par le « je » : « je suis attendu », « j'aperçois ». Et par le débrayage, il reste comme un sujet savant qui donne des informations encyclopédiques sur l'axe de /savoir/. Les styles énonciatifs différents permettent à l'énonciateur de décrire les animaux sur l'axe de /percevoir/ et sur l'axe de /savoir/. L'énonciateur débrayé de l'espace transmet son savoir sur le chien des Sept Dormants d'Éphèse du IIIe siècle et sur le problème de l'abondance des chiens à l'époque ottomane, et puis une fois ré-embrayé dans l'énoncé, il raconte la troupe de chiens qu'il a rencontrée à Taksim à la sortie d'un bar. Les exemples ci-dessous mettent en évidence les rôles de l'énonciateur (observateur et informateur) dans la deuxième séquence :

L'énonciateur-embrayé-observateur : En sortant du Péra Palace, après la fermeture du bar, je suis attendu par une petite troupe de chiens efflanqués, de tailles et de poils différents...Sortant un jour de la vieille ville par Topkapı et me dirigeant en voiture vers Eyüp, j'aperçois dans un terrain vague qui borde des immeubles un chameau tiré par quatre jeune. ¹⁶⁵

L'énonciateur-débrayé-informateur : Les nomades turcs, venus des steppes d'Asie centrale et des contreforts himalayens, ont toujours utilisé le chameau de Bactriane (à deux bosses)...Quand Soliman marche sur Vienne, en 1529, son armée compte cent vingt mille

¹⁶⁴ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

¹⁶⁵ Daniel Rondeau, **op. cit.**, pp 131-142.

hommes et vingt-huit mille chameaux.¹⁶⁶

Les alternances entre énonciateur énoncé-énonciateur non énoncé, assistant participant-focalisateur, débrayage-embrayage, présent-passé, perception-connaissance dominent les discours de voyage. L'énonciateur est débrayé dans les informations encyclopédiques concernant la ville ottomane, et il est ré-embrayé dans les descriptions d'actions. Par exemple, l'énonciateur non énoncé donne des informations sur la fleur traditionnelle de l'époque ottomane et l'énonciateur énoncé en tant qu'« assistant-participant »¹⁶⁷ discute avec une vendeuse de fleurs, à la place de Taksim.

Dans les discours de voyage, les modes de présence de l'énonciateur changent tout au long du récit. Ce changement s'effectue souvent et même parfois dans la même page. L'alternance entre les différents styles énonciatifs (énonciation énoncée et énonciation non énoncée) créés par le débrayage et l'embrayage de l'énonciateur construit deux types d'énoncés dans les discours de voyage : « énoncé du vécu » et « énoncé du savoir » :

Tableau 14 : Types d'énoncés dans le récit de voyage de D. Rondeau

Énoncé du vécu	Énoncé du savoir
Énonciateur énoncé	Énonciateur non énoncé
Embrayage	Débrayage
Observateur	Informateur
Assistant-participant	Focalisateur
Perception	Connaissance
Scène vécue par un sujet sensible	Savoir transmis par un sujet cognitif

L'énonciateur non énoncé assume le rôle d'informateur et de « focalisateur »¹⁶⁸, l'énonciateur énoncé synthétisé avec un acteur assume le rôle d'« assistant-participant ».¹⁶⁹ Dans les énoncés du savoir, les marques d'énonciation

¹⁶⁶ **Ibid.**, pp. 138-140.

¹⁶⁷ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

¹⁶⁸ **Ibid.**

¹⁶⁹ **Ibid.**

s'effacent, l'énonciateur transmet des informations encyclopédiques, fait des explications et cite les paroles des autres en donnant des références bibliographiques. Dans les énoncés du vécu, l'énonciateur assume le rôle d'observateur. Le degré de sa présence se modifie d'un énoncé à l'autre, sa présence peut être explicite ou implicite dans l'énoncé.

Par exemple, le chapitre intitulé « Tulipes et Œillets » contient quatre fragments. Le premier fragment contient deux définitions tirées du dictionnaire étymologique « Dauzat » et du dictionnaire littéraire « Littré ». Le deuxième et le troisième fragment donnent de l'information historique et encyclopédique sur la tulipe et le quatrième fragment raconte une scène vécue par le voyageur. Le dernier fragment se distingue des fragments précédents par son style énonciatif. L'alternance entre les différents rôles d'énonciateur crée une structure fragmentaire. Le récit de voyage de D. Rondeau ne vise pas à raconter un voyage sur un axe temporel, mais il vise à reconstruire la ville sur l'axe de /percevoir/ à l'aide d'un sujet percevant (observateur) et sur l'axe de /savoir/ à l'aide d'un sujet savant (informateur).

La deuxième séquence fait la représentation de la ville à travers le sport et la littérature française. Ces deux chapitres marquent les deux modes de présences d'énonciateur. Dans le chapitre concernant les équipes de football de Turquie, l'énonciateur en tant qu'assistant-participant, il est un acteur implicite du récit : un après-midi de septembre, dans un ferry traversant le Bosphore, il voyage avec les supporters d'une équipe de football. Dans la scène de ferry, il est un « énonciateur énoncé » alors que dans l'énoncé du savoir, il est un « énonciateur non énoncé ». La ville est reconstruite par le biais des romans de Paul Morand et de Pierre Loti, notamment « Aziyadé » publié en 1879 et « Désenchantées » publié en 1906 dont les intrigues se situent dans le cadre stambouliote de la fin du XIXème siècle et du début de XXème siècle. Même si le « je » de l'énonciateur ne figure pas dans l'énoncé du savoir, le sujet traité marque son point de vue personnel et dénote sa présence explicite.

À l'opposé de l'information encyclopédique marquée par le débrayage d'énonciateur, la représentation de la ville dans la littérature française met en

évidence le point de vue personnel de l'énonciateur. L'énonciateur principale semble reprendre la parole en effaçant toutes les traces d'énonciation. Ce chapitre peut être qualifié comme une énonciation non énoncée qui transmet les propres idées de l'énonciateur sur la littérature et les écrivains. Il faut distinguer des fragments d'informations des fragments d'explications. Les fragments donnant des informations encyclopédiques ne portent aucune marque de la subjectivité, alors que les fragments concernant des explications reflètent le point de vue d'un sujet.

La troisième séquence composée de deux chapitres « des peuples et des dieux » et « où sont les âmes ? » présente les religions pratiquées dans cette ville au fil du temps. Les figures appartenant à différentes religions mettent au jour la diversité et la multiplicité des croyances existantes dans cette ville pendant des siècles autour de l'isotopie de la /culture/. Il existe trois civilisations superposées dans le même cadre : les byzantins, les ottomans, les turcs. Les visites de la mosquée, de l'église, de la synagogue et des cimetières musulmans, juifs et arméniens permettent à l'énonciateur de définir la diversité du peuple stambouliote composé des turcs, des grecs, des arméniens et des juifs.

Pour résumer, nous pouvons dire que le récit de voyage de Rondeau dans lequel nous avons repéré trois séquences est un récit qui prend en charge la représentation de la ville sur trois axes de lectures, à savoir l'espace, l'acteur et le temps. La première séquence présente la description géographique et historique de l'espace, la deuxième séquence installe les vivants dans cet espace et la dernière séquence traite des religions qui ont dominé et/ou qui continuent à dominer cet espace sur l'axe temporel. Ce récit de voyage consiste en une reconstruction de la ville sur trois axes, à savoir espace, acteurs, temps.

2.2.2. Considérations sur les stratégies énonciatives dans *Istanbul* de D. Rondeau:

Nous nous proposons d'étudier les rôles d'énonciateur à l'aide de deux typologies, à savoir la typologie du descripteur proposée par P. Hamon et la typologie d'observateur élaborée par J. Fontanille.

P. Hamon définit trois types de descripteur selon le mode de présence et la saisie du descripteur. D'après P. Hamon, dans un texte descriptif, les descriptions sont toujours prises en charge par un acteur dont la présence peut être déterminée selon les modes de /voir/, de /dire/ et de /faire/. Hamon définit le « système configuratif de la description »¹⁷⁰ à partir des trois modes que sont « le voir, le dire, l'agir (faire) ».¹⁷¹

Selon P. Hamon, la description de type « voir »¹⁷² privilégie « le regard du personnage »¹⁷³ en mettant en scène « un acteur doué de la possibilité de voir, d'observer ».¹⁷⁴ Le voyageur arrivé dans un milieu inconnu possède le trait thématique de « curieux » qui le pousse à accomplir l'acte d'observation. Sa motivation, son désir de découverte sont justifiés par les traits figuratifs et thématiques. L'énonciateur installe un observateur dans l'énoncé pour qu'il accomplisse l'acte de perception. L'observateur saisit l'espace en le regardant, en l'entendant et en ayant un contact physique avec cet espace. Les observations faites du point de vue de l'observateur mettent en évidence des « descriptions sensorielles ».¹⁷⁵ L'observateur étant un sujet sensible saisit la ville à l'aide des ses organes de sens et la reconstruit à l'aide de la sensorialité.

Dans une description de type « voir »,¹⁷⁶ la reconstruction de l'espace est strictement liée à l'acte perceptif de l'observateur. Les exemples ci-dessous mettent en évidence la présence de l'observateur sur l'axe du /visible/. Ces énoncés sont tous marqués par l'utilisation du « je » et des adjectifs possessifs « ma, mes ». Par l'embranchement, l'observateur se rapproche à l'énonciateur énoncé. Il s'installe dans l'espace et le temps de l'énoncé comme un acteur du récit et il assume le rôle du sujet percevant sur l'axe du /visible/.

« Le balcon de ma chambre donne sur le détroit. Le matin, je tire mes rideaux et je

¹⁷⁰ Philippe Hamon, **Du descriptif**, Paris, Hachette, 1993, p. 165.

¹⁷¹ Jean-Michel Adam, André Petitjean, **Le texte descriptif**, **op. cit.**, p. 41.

¹⁷² Philippe Hamon, **op. cit.**, p. 172.

¹⁷³ **Ibid.**

¹⁷⁴ Jean-Michel Adam, André Petitjean, **op. cit.**, p. 41.

¹⁷⁵ **Ibid.**, p. 49.

¹⁷⁶ Philippe Hamon, **op. cit.**, p. 172.

regarde » « ...un courageux d'une quarantaine années...Je le regarde évoluer et m'en vais quand j'ai trop froid. » « Je regarde leurs visages, cherche leurs vies sur leurs traits. » « Je regarde ce petit homme qui s'en va... » « Combien de fois suis-je passé entre ses portes, venant de l'aéroport, sans rien en voir...l'œil happé par la lumière de la mer et les silhouettes des bateaux. »¹⁷⁷

Dans le récit de D. Rondeau, nous constatons que l'acte perceptif n'est pas seulement attribué à l'observateur-voyageur. Afin de renforcer la véridiction de l'énoncé, l'énonciateur fait recours à d'autres points de vue et délègue d'autres personnages comme témoins pour /faire croire/ son énonciataire à la véridiction de son discours. Le discours subjectif du voyageur s'enrichit par les prises des paroles et les points de vue des autres témoins qui sont des gens connus dans l'intelligentsia turque ou française. Dans ce cas-là, nous pouvons parler de la description de type « dire ».¹⁷⁸

L'énonciateur crée des dialogues, des rencontres entre le voyageur et les témoins pour renforcer l'objectivité de son discours. Le passage du point de vue du voyageur à celui des témoins modifie le but de l'énonciation. La visée des descriptions faites par l'observateur-voyageur, c'est de /faire voir/, alors que la visée des celles faites par les témoins, c'est de /faire croire/. Les témoins peuvent être considérés comme des énonciateurs délégués et des argumentateurs. Par exemple, au début du premier chapitre, l'énonciateur donne la parole à Komet, peintre turc qui a vécu à Paris. Komet affirme qu'il allait au bord de la Seine quand Istanbul lui manquait. La sélection des lieux est confirmée par le témoignage d'un sujet savant. Les rôles thématiques des énonciateurs délégués (peintre, photographe, pêcheur, vendeuse des fleurs) résultent de la stratégie de véridiction et d'argumentation de ce genre de discours. Les énonciateurs délégués qui assument la fonction du témoignage et d'attestation transmettent un savoir attesté et valident le discours personnalisé de l'énonciateur principal.

Les énoncés ci-dessous illustrent les rencontres entre le voyageur et les témoins. Les paroles rapportées du peintre Komet, le reportage d'Ara Güler, le dialogue avec le pêcheur Yücel mettent en scène les rôles thématiques en couples

¹⁷⁷ Daniel Rondeau, *op. cit.*, pp. 16-72.

¹⁷⁸ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 185.

stéréotypés comme guide-touriste et journaliste-public. Le voyageur et les personnes interrogées (Komet, Ara Güler, le pêcheur Yücel) sont en relation sur l'axe de /savoir/. Ces personnages qui aident le voyageur à mieux connaître la ville, assument le rôle d'adjuvant dans le programme narratif de « découverte » du voyageur. En plus, au niveau énonciatif, en tant qu'énonciateur délégué, le témoin assume la fonction d'attestation et de véridiction.

Dans les exemples ci-dessous, les paroles rapportées entre guillemets décèlent la présence d'un énonciateur délégué. La prise en charge des descriptions par d'autres personnages, autrement dit, « la délégation du savoir à un personnage spécialiste »¹⁷⁹ permet à l'énonciateur d'adopter différentes perspectives en dehors de celles de l'observateur-voyageur dans la saisie de l'objet « ville » et de décrire la ville sur l'axe de /dire/ :

C'est le Bosphore qui me manquait, me répond-il, surtout au début¹⁸⁰

Je rencontre quelqu'un qui est resté plus longtemps que moi, plus d'un demi-siècle déjà, à trainer sur les quais : le photographe Ara Güler ; et c'est avec lui que je parle. Il me dit...¹⁸¹

La description de type « voir »¹⁸² met en évidence la présence d'un sujet sensible et percevant, alors que la description de type « dire »¹⁸³ dénote la présence d'un sujet savant. Dans le deuxième cas, les descriptions sont prises en charge par un « personnage qui, doté d'un savoir s'adresse à d'autres, ayant une connaissance moins grande que la sienne de l'objet à décrire ».¹⁸⁴ Dans le texte de D. Rondeau, l'énonciateur évite de construire un énoncé personnalisé marqué par un seul point de vue. Les références bibliographiques, les dialogues entre le voyageur et les habitants permettent à l'énonciateur de construire un discours objectif sur la ville en multipliant les points de vue.

¹⁷⁹ Jean-Michel Adam, André Petitjean, **op. cit.**, p. 27.

¹⁸⁰ Daniel Rondeau, **op. cit.**, p. 15.

¹⁸¹ **Ibid.**, p. 23.

¹⁸² Philippe Hamon, **op. cit.**, p. 172.

¹⁸³ **Ibid.**, p. 185.

¹⁸⁴ Jean-Michel Adam, André Petitjean, **op. cit.**, p. 43.

Quant à la description de type « faire », ¹⁸⁵ elle sert à représenter une série d'actions en privilégiant le faire d'un « acteur agissant sur l'objet à décrire ». ¹⁸⁶ Par exemple, la représentation du Bosphore de « Topkapı jusqu'à la pointe du Sérail » est faite par les descriptions d'actions :

De Topkapı jusqu'à la pointe du Sérail, des centaines de Turcs prennent le soleil et se baignent sur la corniche. C'est le bain des hommes...quelques-uns pêchent. Le même endroit en hiver : corniche déserte, vent froid, coupant, qui souffle en rafales par le couloir du Bosphore, seulement quelques petits groupes de pêcheurs emmitoufflés dans des anoraks. Et dans l'eau, sans combinaison, un courageux d'une quarantaine d'années, avec masque, tuba et harpon, qui chasse entre les rochers. ¹⁸⁷

Dans le récit de voyage de D. Rondeau, nous trouvons des descriptions d'espace et des descriptions d'actions. Par exemple, dans l'exemple ci-dessus décrivant le « bain des hommes », l'énonciateur assume le rôle du narrateur intradiégétique. Il s'agit d'un discours aspectualisé. Le voyageur est un sujet de faire accomplissant des actes dans l'espace de l'énoncé. Les énoncés ci-dessous mettent en évidence le parcours du voyageur sur l'axe de faire. Les verbes « franchir », « marcher », « découvrir », « retrouver », « s'éloigner », « se retourner », « quitter » dénotent le parcours du voyageur sur l'axe /inchoatif/, /duratif/ et /terminatif/. Mais, il faut noter que la plupart des descriptions d'action ne contribuent pas à la narration dans *Istanbul* de D. Rondeau. Par exemple, la scène des deux jeunes gens qui tirent une vieille rosse (p. 18) que nous pouvons désigner comme un paragraphe narratif au premier regard est en vérité une description d'actions faite pour reconstruire la corniche. Étant donné que le récit de voyage de D. Rondeau ne vise pas à raconter l'histoire d'un voyageur, mais de décrire la ville, nous pouvons supposer que l'énonciateur n'assume pas le rôle de narrateur dans le récit, mais plutôt le rôle d'observateur d'actions.

Ces constatations sur la typologie du descripteur de P. Hamon nous incitent à penser à une autre catégorie, à savoir la description de type « percevoir » qui met au premier plan la sensorialité du sujet sensible dans la saisie de l'objet visé. La

¹⁸⁵ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 189.

¹⁸⁶ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸⁷ Daniel Rondeau, *op. cit.*, p. 18.

catégorie du « percevoir » concernant la contribution des cinq sens au processus de la perception englobera la catégorie du « voir ». L'énoncé ci-dessous dans lequel l'observateur ne peut pas être classifié selon la typologie de Hamon montre la nécessité de ce changement de catégorie, dans le cadre de ce travail. La perception visuelle limitée par la lumière du matin privilégie la perception auditive. Dans l'énoncé ci-dessous, la description de la ville est faite par un voyageur qui ne la ne voit pas, mais qui l'entend.

Après Topkapı, je sais que je n'aurai plus qu'à me laisser dévaler vers la Corne d'Or. La « ville, invisible », flotte silencieusement dans la lumière du matin ; les arbres et plusieurs bâtiments ne laissent entrevoir que quelques excroissances verticales, très loin, vers le nord. Les voitures se ruent par la trouée routière. Il commence à faire « chaud », « l'air tremble », c'est le matin d'un jour ordinaire et glorieux. « Cette ville que je ne vois pas, je l'entends ». « Hurlements des klaxons », « crissements des pneus », « cantilène rauque d'un muezzin, basses d'un radio » ; « silence des tombes », de l'autre côté de la muraille, dans ces petits cimetières inaccessibles, pentus comme des vignes de montagne sauvées des pelles des bulldozers, et maintenant logés dans les entrelacs de la calligraphie de l'asphalte. « J'entends la vieille rumeur confiante d'une ville qui vit, respire, qui se réveille ou se couche », parce que c'est dimanche. Il y aussi « un bruit doux, répété » qui ne se lasse pas, qui ne lasse pas non plus, le *kum-rou-lou* d'une tourterelle sur le toit de l'église Edirnekapi Ayios Yoergeos, qui ajoute son clocher au discret chapelet d'églises et de croix que déroule le cercle de la muraille.¹⁸⁸

Le verbe de perception « entendre » et les figures « hurlements des klaxons, crissements des pneus, cantilène rauque d'un muezzin, basses d'un radio ; silence des tombes, vieille rumeur confiante d'une ville, bruit doux, répété » se réunissent sur l'isotopie de l'/ouïe/ et mettent en évidence la saisie de la ville par un sujet sensible privilégiant la perception auditive. Comme dans le texte de M. Butor, la brume empêche l'observateur de voir la Corne d'Or et l'oblige à saisir et à reconstruire l'espace sur l'axe de l'/ouïe/. Au profit de la perception auditive, une transition de l'ordre du sensible s'opère dans cette partie du récit. La perception de l'ordre visuel est éliminée et celle de l'ordre auditif est mise au premier plan : « La ville, invisible, flotte silencieusement dans la lumière du matin ; cette ville que je ne vois pas, je l'entends ».¹⁸⁹ L'énonciateur quitte les instances de la saisie visuelle pour aborder la saisie sur l'axe de l'/ouïe/, ce qui crée un effet de sens. Le mode de la saisie du sujet modifie aussi le mode d'existence de l'objet-ville. La Corne d'Or n'est plus un objet

¹⁸⁸ **Ibid.**, pp. 116-117.

¹⁸⁹ **Ibid.**, p. 116.

de perception visuelle, mais un objet de perception auditive dans les récits de Rondeau et de Butor.

À partir de la typologie d'observateur de J. Fontanille et de la typologie du descripteur de P. Hamon, nous nous proposons de distinguer deux types d'énoncés dans les récits de voyage, à savoir l'« énoncé du vécu » et l'« énoncé du savoir ». Les catégories de « percevoir », de « dire » et de « faire » nous permettront de déterminer les différents rôles de l'énonciateur : sujet sensible, sujet savant, sujet de faire. Chacun de ces rôles sert à construire deux types d'énoncés. L'observateur en tant que focalisateur reste débrayé et crée un énoncé du savoir, et en tant qu'assistant-participant, il est embrayé et crée un énoncé du vécu. L'argumentateur (témoin) transmet ses observations personnelles et/ou son savoir. Le narrateur intradiégétique racontant ce qu'il a vécu et le narrateur extradiégétique racontant ce qu'il a observé créent aussi deux types d'énoncés.

Le « vécu » et le « connu », la perception et la connaissance, sentir et savoir constituent les deux pôles du discours de voyage. Les différents rôles de l'énonciateur assurent la transition du vécu au connu ou l'inverse. L'équilibre entre le « vécu » et le « connu » appartient à la stratégie de véridiction et d'argumentation dans les récits de voyage. En vue de ces constatations concernant les types de descriptions, les styles énonciatifs et les rôles d'énonciateur, nous pouvons faire la définition des récits de voyage par sa structure bipolaire qui mettent en évidence deux types d'énoncés : énoncé du vécu et énoncé du savoir.

2.2.3. Structure fragmentaire

Le récit de voyage de D. Rondeau est un texte fragmentaire dont les parties s'enchaînent par le signe de ponctuation étoile (*). Chaque bloc séparé par une étoile peut être considéré comme un fragment. L'abondance des descriptions qui ne suivent pas un ordre chronologique empêche le lecteur d'imaginer la succession des événements dans l'écoulement du temps. L'accumulation des descriptions ne sert pas à construire le cadre d'un récit narratif. L'enchaînement des descriptions ne met pas en scène les événements constituant une trame logique causale sur un axe

chronologique. Le récit composé des textes descriptifs et des textes informatifs enrichi par des parties narratives concerne deux types descriptions : la description d'espace et la description des actions. L'énonciateur vise à reconstruire la ville en associant les figures sélectionnées autour de divers isotopies, son objectif est de reconstruire la « ville » que de raconter une histoire.

Par exemple, dans le premier chapitre où la ville est découverte à travers le Bosphore, les quartiers riverains sont présentés dans l'ordre spatial/géographique. Il ne s'agit pas d'une randonnée faite en quelques jours ou quelques semaines, les observations qui s'étalent sur une période de deux ans ne suivent pas un ordre chronologique. La représentation de « Topkapı à la pointe du Sérail » en été précède celle de « l'embarcadère de Kabataş » en hiver. L'enchaînement des descriptions dans l'ordre spatial dessine le trajet suivi par le voyageur dans l'espace, de Topkapı à Kabataş, mais, le désordre chronologique évite la progression canonique du récit sur trois étapes, à savoir l'exposition, le nœud, le dénouement. L'arrivée et le départ du voyageur qui peuvent être considérés comme l'état initial et l'état final d'un récit de voyage ne figurent pas dans le récit de D. Rondeau. Ce récit composé des descriptions, des notes prises, enrichies par le savoir encyclopédique et par les références bibliographiques présente une structure fragmentaire. Cette structure est étroitement liée aux modes de présence de l'énonciateur. L'énoncé du vécu et l'énoncé du savoir créés par les différents rôles de l'énonciateur se succèdent en alternance tout au long du récit.

En analysant les cinq premiers fragments, nous visons à mettre en évidence les différents rôles d'énonciateur et la contribution des sujets sensibles et des sujets savants à la reconstruction d'espace dans le récit de voyage de D. Rondeau. Nous pouvons dire que l'objet « ville » et le sujet sensible sont étroitement corrélés dans ce récit. Contrairement aux guides touristiques où la ville est représentée d'un point de vue général, indépendamment d'un sujet observateur, le récit de voyage de D. Rondeau multiplie les points de vue à l'aide des sujets observateurs et des sujets savants, d'où la structure fragmentaire de ce récit de voyage.

2.2.4. Analyse des fragments

2.2.4.1. Premier fragment

Le premier bloc que nous avons désigné comme le premier fragment s'ouvre par un dialogue entre le voyageur et le peintre turc Komet.

Je demande au peintre Komet si İstanbul lui avait manqué quand il était arrivé à Paris, en 1971, avec sa bourse d'étudiant des Beaux-Arts. « C'est le Bosphore qui me manquait, me répond-il, surtout au début. Je sautais sur mon vélo et j'allais voir couler la Seine, le matin. »¹⁹⁰

Le dialogue qui comporte une question et une réponse sous forme de reportage sert à éviter la subjectivité dans le discours personnalisé marqué par le « je » de l'énonciateur-voyageur. L'observateur installé dans le cadre spatio-temporel de l'énoncé assume le rôle d'acteur du récit. Il s'agit d'un observateur de type « assistant-participant »¹⁹¹ qui décrit les scènes vécues, qui pose des questions aux habitants de la ville et qui transmet ses observations et ses propres sentiments.

La réponse donnée par Komet à la question concernant le manque éprouvé du fait de l'éloignement d'Istanbul accorde un privilège au Bosphore dans la représentation de la ville. L'énonciateur fait recours à un énonciateur délégué afin d'atteindre l'objectivité et dans son discours. Suivant cet énoncé argumentatif qui approuve la sélection des lieux, l'énonciateur principal commence à décrire la ville à partir du Bosphore.

Komet définit le Bosphore comme le lieu le plus manquant et la Seine comme le lieu d'apaisement. La réponse met en comparaison Istanbul et Paris à partir du Bosphore et de la Seine. Cette comparaison est un argument destiné à prouver l'objectivité dans les procédures de sélection. Le Bosphore est indiscutablement un espace privilégié dans une description d'Istanbul telle que la Seine dans une description de Paris.

¹⁹⁰ **Ibid.**, p. 15.

¹⁹¹ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

Dans le texte de D. Rondeau, l'énonciateur-observateur adopte une « stratégie élective »¹⁹² qui lui permet de percevoir la ville à partir du « Bosphore » et de la « Muraille ». Dans la première partie intitulée « Le Bosphore, de l'une à l'autre rive », l'observateur prend pour point de départ les environs du Bosphore et dans la deuxième partie intitulée « Suivre la muraille, c'est marcher le long du temps », il vise à explorer les alentours de la muraille. La « stratégie élective »¹⁹³ sert à décomposer cette vaste étendue en deux parties distinctes et à fournir des descriptions détaillées. Il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une seule stratégie de point de vue dans ce texte. L'acte perceptif orienté sur deux espaces par la « stratégie élective » présente à son tour les descriptions qui emboîtent les différentes « stratégies du point de vue », telles que stratégie « englobante », « cumulative » et « particularisante ».¹⁹⁴

La fragmentation de l'espace met en valeur deux axes de lecture temporelle. L'énonciateur construit la figure d'Istanbul sur les axes du /présent/ et du /passé/ à partir du « Bosphore » et de la « Muraille » qui sont présentés par des valeurs opposées. La muraille déterminée comme « le temps, l'immobile, le gris, le fermé » et le Bosphore défini comme « l'espace, le fluide, le bleu, l'ouvert » construisent ensemble la figure d'Istanbul dans un rapport de complémentarité. Ces valeurs oppositives et complémentaires reconstruisent la ville en réunissant des oppositions en harmonie.

La force d'attraction du Bosphore peut empêcher de regarder ailleurs. On délaisse la muraille, et l'on se rue sur le Bosphore. La muraille, c'est le temps, l'immobile, le gris, le fermé. Le Bosphore, c'est l'espace, le fluide, le bleu, l'ouvert.¹⁹⁵

L'alternance entre les différents rôles d'énonciateur est remarquable dès le début du texte. Après avoir prouvé l'attraction du Bosphore en se référant à un sujet savant (témoin), le sujet sensible prend en charge les observations et il commence à décrire la ville à partir du Bosphore. La force d'attraction du Bosphore sur l'homme

¹⁹² Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, p. 50.

¹⁹³ **Ibid.**

¹⁹⁴ **Ibid.**

¹⁹⁵ Daniel Rondeau, *op. cit.*, p. 16.

est expliquée à travers l'image d'un « aimant qui agit sur les humeurs et les songes ». Le Bosphore attire tout le monde sur l'axe du /visible/ : il a « ses contemplatifs qui s'enivrent de l'ensoleillement des eaux », « ses promeneurs qui marchent le long du rivage » et « les heureux qui le regardent de loin sur leur plein écran de leurs fenêtres ».¹⁹⁶ L'adjectif « contemplatif » dérivé du verbe « contempler », le substantif « promeneur » dérivé du verbe « promener » et le verbe « s'enivrer » évoquent le plaisir éprouvé par des sujets orientés vers le Bosphore. Les valeurs attribuées au Bosphore créent un espace euphorique. Le verbe « contempler » défini comme « regarder avec admiration » et le verbe « s'enivrer » défini comme « remplir d'une sorte d'ivresse des sens, d'une exaltation ou d'une émotion agréable et souvent trouble » indiquent l'état d'/euphorie/, de /ravisement/ et d'/exaltation/. Ces figures servent à représenter le Bosphore comme un espace euphorique qui donne du plaisir à l'observateur lors de la perception visuelle.

Dans le deuxième paragraphe décrivant le Bosphore, toutes les marques d'énonciation s'effacent (énonciation non énoncée). L'énonciateur principal favorise son rôle du narrateur. À la suite de cette partie décrivant la force d'attraction du Bosphore sur l'axe de /faire/, l'énonciateur favorise son rôle d'acteur et d'observateur. Le « je » de l'énonciateur et les adjectifs possessif « mes, mon » indiquent la présence d'un « assistant-participant »¹⁹⁷ dans le dernier paragraphe. L'énonciateur énoncé est un sujet pragmatique qui accomplit des gestes, un sujet cognitif qui contemple et décrit l'espace et un sujet passionnel qui est sous l'influence du Bosphore : L'énonciateur assumant le rôle d'« assistant-participant »¹⁹⁸ crée un discours personnalisé et subjectif sur le Bosphore:

Il m'occupe, pendant mes premiers séjours à Istanbul, je ne m'en aperçois, en ouvrant mes carnets, je descends, je serai hébergé, le balcon de ma chambre, je tire mes rideaux, je regarde, je ne bouge plus de mon balcon, je change d'hôtel, je me laisse dégringoler vers la Marmara, je retourne vers le Bosphore.¹⁹⁹

¹⁹⁶ **Ibid.**

¹⁹⁷ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

¹⁹⁸ **Ibid.**

¹⁹⁹ Daniel Rondeau, **op. cit.**, p. 16.

L'énonciateur assume dans cet énoncé le rôle d'observateur et d'acteur « voyageur ». La description du type « voir et percevoir » met en évidence la présence d'un sujet percevant sur l'axe de /regard/, comme l'indique l'utilisation du verbe « regarder » et du substantif « vue », la saisie du Bosphore est de l'ordre visuel : « Le matin, je tire mes rideaux, et je regarde. » « De la pointe du Sérail, la vue est bonne, bien dans l'axe ». ²⁰⁰

Le balcon de ma chambre donne sur le détroit. Le matin, je tire mes rideaux, et je regarde. Les eaux, les bateaux, l'air, la lumière, tout bouge et tout change, à chaque instant. Le pavement liquide du détroit déplace au-dessus de lui de longues traînes de circonvolutions hypnotiques. Vers elles convergent mers et continents, mis en relation par le courant, qui semble s'ouvrir par ses deux bouches sur l'infini du monde. Je ne bouge plus de mon balcon. ²⁰¹

Ce discours personnalisé indique que l'énonciateur-voyageur éprouve un sentiment d'émerveillement à l'égard du Bosphore : L'énoncé du vécu précise l'intensité d'attraction du Bosphore. Le voyageur attiré par les mouvements « hypnotiques » du détroit « ne bouge plus » de son balcon. « Les eaux, les bateaux, l'air, la lumière, tout bouge », alors que le voyageur « ne bouge plus » sous le charme du Bosphore. L'objet de saisi en « mouvement » immobilise le sujet percevant. Le plaisir des sujets orientés vers le Bosphore cède sa place à un sentiment plus fort, à savoir une sorte d'émerveillement et d'éblouissement magique qui rend l'observateur immobile.

Dans ce fragment, le Bosphore est défini par un énonciateur délégué et un énonciateur principal qui assument en alternance le rôle d'« assistant-participant » et de « focalisateur ». ²⁰² L'énonciateur embrayé comme un acteur du récit dans le premier paragraphe donne la parole à un témoin. Le témoin étant un sujet savant présente des arguments pour la sélection d'espace et vérifie le discours de l'énonciateur principal. Dans le deuxième paragraphe, l'énonciateur débrayé favorise son rôle de narrateur en décrivant les contemplatifs du Bosphore sur l'axe de /faire/.

²⁰⁰ **Ibid.**

²⁰¹ **Ibid.**

²⁰² Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

Par la suite, l'énonciateur favorise son rôle d'observateur. Étant un « assistant-participant », ²⁰³ il transmet son expérience personnelle sur l'axe de /percevoir/. Le Bosphore est d'abord représenté comme un objet attirant qui donne du plaisir aux promeneurs. Et ensuite, il est présenté comme un « espace magique et fantastique » qui fascine l'observateur-voyageur. Nous pouvons schématiser la représentation du Bosphore de la façon suivante :

Tableau 15 : Représentation du Bosphore

Bosphore		
Énonciateur débrayé Focalisateur-Narrateur Description de type « faire »	Énonciateur délégué Témoin Description de type « dire »	Énonciateur embrayé Assistant-participant Description de type « voir et percevoir »
Espace attirant et euphorique /plaisir/		Espace magique et fantastique /fascination/

2.2.4.2. Deuxième fragment

Le deuxième bloc composé d'un seul paragraphe illustre bien le type d'énoncé du savoir. Ce bloc qui donne des informations géographiques, des informations mythologiques et historiques sur le Bosphore ne contient aucune marque énonciative. Il s'agit certainement d'un énoncé du savoir, d'un discours purement objectif construit par un « focalisateur ». ²⁰⁴ Nous pouvons même le qualifier comme informateur, un sujet cognitif dépourvu du faire perceptif et interprétatif. Les figures de la « déesse Io », des « byzantins » et des « turcs » construisent l'espace sur un axe temporel, alors que les figures « détroit », « longueur », « largeur », « lit », « profondeur », « courant », « forces contraires », « violent flux de profondeur », « caps », « golfes », « échancrures », « alvéoles », « coudes », « remous » s'enchaînent sur le parcours figuratif de la « géographie » et le définissent sur l'axe de /savoir/. La « saisie molaire » procède d'un savoir géographique.

²⁰³ **Ibid.**
²⁰⁴ **Ibid.**

2.2.4.3. Troisième fragment

Dans la troisième séquence, l'énonciateur adopte la « stratégie cumulative »²⁰⁵ pour décrire le Bosphore de « Topkapı jusqu'à la pointe du Sérail ». Lorsque l'acte perceptif de l'observateur s'effectue avec une intensité faible sur une étendue vaste, la « stratégie cumulative »²⁰⁶ lui permet de balayer l'espace et de le reconstruire en séries. L'utilisation des pluriels, des quantificateurs et des substantifs sans article servent à la reconstruction de l'espace en séries. Le but de l'énonciateur, ce n'est plus de narrer une histoire ou de raconter un événement, mais c'est de décrire la corniche à partir des actions des gens. Dans ce fragment, l'énonciateur débrayé qui assume le rôle du focalisateur et du narrateur fait la représentation de la corniche en décrivant les gens sur l'axe de /faire/.

La description des hommes en mouvement désigne un espace masculin, peuplé et fréquenté en été. Les quantificateurs utilisés mettent en évidence la pluralité des gens: « des centaines, la plupart, tous, quelques uns, beaucoup, des minoritaires ». Et les figures « corniche », « bain des hommes », « serviettes », « muraille maritime », « maillots de bain », « slip de coton », « épidermes blancs », « minoritaires grillés », « soleil », « noirs », « carbonisés » composent le parcours figuratif du « bain ».²⁰⁷

Le deuxième paragraphe écrit entre parenthèses peut être considéré comme un fragment intercalé décrivant la corniche en hiver. Ce paragraphe inséré qui donne une information supplémentaire sur la corniche se distingue du fragment englobant non seulement par le changement temporel, mais aussi par le changement de mode d'énonciateur. Il s'agit d'une description de type « voir et percevoir », l'énonciateur embrayé-présent investit le rôle de voyageur et prend en charge la description : « Je le regarde évoluer et m'en vais quand j'ai trop froid ».²⁰⁸ Le voyageur qui se promène dans la ville indique que la corniche est un espace désert, isolé, inhabité. À

²⁰⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, p. 50.

²⁰⁶ **Ibid.**

²⁰⁷ Daniel Rondeau, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁸ **Ibid.**

la suite de cet « énoncé du vécu », l'observateur restant débrayé-absent dans l'énoncé reprend son rôle de focalisateur et de narrateur.

Le troisième paragraphe raconte un événement qui a eu lieu en été : les deux jeunes forcent un cheval à entrer dans la mer. Il s'agit d'une description de type « faire ».²⁰⁹ L'énonciateur-narrateur expose des actions successives pour décrire l'espace à partir des gens qui fréquentent la corniche. Les figures désignant le bruit « cris, commentaires, hurlements, rires, applaudissements, rieurs » créent un espace animé et bruyant.

Le quatrième paragraphe concernant la description des bateaux contient deux types d'énoncés qui peuvent être différenciés par les rôles d'énonciateur, à savoir l'énoncé du vécu rédigé par un « spectateur »²¹⁰ et l'énoncé du savoir rédigé par un informateur. La description des bateaux vus « du rivage de la Marmara »²¹¹ marque la présence de l'observateur dans l'espace de l'énoncé. Dans ce discours subjectif, les figures « immobiles, brume, silhouette, imposantes, vues, jumelles » indiquent que la perception du spectateur s'effectue sur l'axe du /visible/.

Cependant, dans la partie qui est introduite par « ces coques vides »²¹² l'énonciateur laisse son rôle de « spectateur »²¹³ afin de transmettre des informations journalistiques: L'énonciateur débrayé transmet son savoir sur les bateaux du Bosphore. Ce point de vue omniscient marque la « stratégie englobante » qui vise à « dominer et comprendre » l'objet dans sa « totalité ».²¹⁴ Dans l'énoncé du ci-dessous, les figures des « organisations criminelles », des « entrepôts et comptoirs de gros pour la drogue », des « livraisons », des « policiers », des « fournisseurs », de la « clientèle » s'enchaînent autour de l'isotopie de l'illégitimité/ :

Ces coques vides restent des années à l'ancre dans les eaux internationales, des

²⁰⁹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 189.

²¹⁰ Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.*, p. 20.

²¹¹ Daniel Rondeau, *op.cit.*, p. 19.

²¹² *Ibid.*, p. 20.

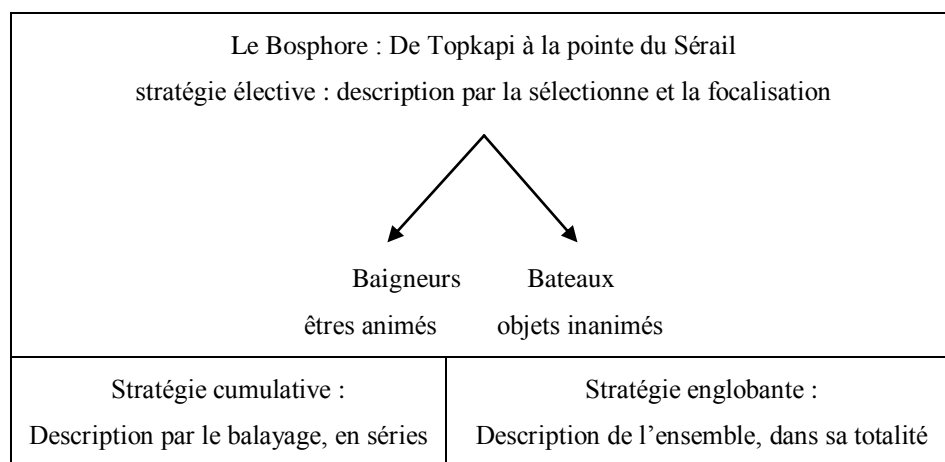
²¹³ Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.*, p. 20.

²¹⁴ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature, op. cit.*, p. 52.

organisations criminelles les utilisent comme entrepôts et comptoirs de gros pour la drogue, les chimistes travaillent dans des laboratoires caucasiens, les livraisons se font dans le monde entier, des policiers observent les allées et venues des fournisseurs et de la clientèle.²¹⁵

Dans le paragraphe suivant qui peut être déterminé comme la reprise sur le premier et le troisième paragraphe, l'énonciateur continue à décrire la corniche en focalisant sur les baigneurs. En nous appuyant sur les stratégies perceptives de J.Fontanille définies par « rassembler », « balayer », « focaliser » et « isoler »,²¹⁶ nous pouvons dire que l'énonciateur adopte trois stratégies de points de vue pour décrire le Bosphore de Topkapi jusqu'à la pointe du Sérail. D'abord, à l'aide de la « stratégie élective »,²¹⁷ il focalise sur les baigneurs et les bateaux, autrement dit sur les êtres animés et les objets inanimés. Une fois sélectionnées les figures, il adopte la « stratégie cumulative »²¹⁸ pour décrire les baigneurs ; et la « stratégie englobante »²¹⁹ pour décrire les bateaux.

Tableau 16 : Représentation de la corniche



L'énonciateur sachant que nous pouvons qualifier comme « informateur » saisit et décrit l'objet « bateaux » dans sa totalité. Il s'agit de deux espaces : un espace de détente pour les hommes pendant l'été, un espace des actes illégitimes pour les marchandises de la contrebande. Le tableau ci-dessus met en évidence le rôle de

²¹⁵ Daniel Rondeau, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁶ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature, op. cit.*, p. 52.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

l'énonciateur dans la reconstruction de l'objet « ville », autrement dit, le rapport interactif existant entre l'énonciateur et son objet « ville » dans ce récit de voyage.

Quant aux styles énonciatifs, nous pouvons dire que la description des baigneurs est faite par un focalisateur assumant le rôle du narrateur. L'énoncé intercalé représentant la corniche en été marque le changement énonciatif. Ce petit paragraphe mis entre parenthèses dénote la présence du sujet percevant dans la saisie de la corniche. Suivant ce fragment, l'énonciateur encore une fois débrayé continue à décrire une scène de bain. La description des bateaux est faite par un observateur de type spectateur. Les bateaux vus « du rivage de la Marmara » dénotent la présence implicite d'un sujet observateur sur la rive. Mais, par la suite, dans la partie concernant les informations journalistiques, l'énonciateur reste débrayé pour renforcer l'objectivité de son discours.

La description de la corniche où l'acte perceptif de l'énonciateur-observateur s'effectue sur l'axe de /regard/ se termine par l'orage qui empêche la perception visuelle : « la ville et la bouche du Bosphore disparaissent sous des trombes grises ».²²⁰

Dans la partie suivante représentant le terminal Eminönü, le mode de la perception de l'observateur est caractérisé d'abord par l'ordre sensoriel olfactif. Les « odeurs : kébabs, mer, fuel, charbon, poisson » contribuent à la reconstruction de l'espace sur l'axe de l'/odeur/. Par la suite, les mouvements des bateaux « celui des ferries, arrivées, départs, coups de trompe, fumées, gros remous d'eau » et les mouvements des hommes « celui des hommes, grouillement, bousculade, dans tous les sens » sont saisis par le biais de la perception visuelle et de la perception sensorimotrice.

La saisie olfactive met en évidence la présence des corps odorants (source) qui entoure un corps percevant (cible). Et la saisie visuelle implique la présence d'un corps percevant (source) qui vise des autres corps (cible). Il ne faut pas nier le rôle de la sensorialité dans la mise en forme du voyage, il existe un rapport entre le corps de

²²⁰ Daniel Rondeau, *op. cit.*, p. 20.

l'observateur et l'espace (des sensations motrices externes), et un rapport entre le corps et soi-même (des sensations motrices internes). La sensation des odeurs frappantes d'Eminönü, le mouvement des passagers en hâte et l'écoute des sons indiquent que l'acte perceptif de l'observateur s'effectue dans le champ olfactif, visuel, auditif et sensori-motrice.

La description du quartier est enrichie par les ordres sensoriels adoptés lors de la perception d'espace. On passe d'un ordre sensoriel à l'autre, ainsi que les paroles de la chanson chantée par les musiciens de la rue orientent la perception du champ auditif vers le champ visuel. Pour décrire Eminönü, l'observateur cite les paroles d'une chanson : « Si je devais choisir un hymne pour Istanbul, je choisirais l'une de leurs chansons. Soleil éclipsé par les fumées des bateaux ». ²²¹ Dans cet énoncé, l'utilisation du pronom personnel « je » et le verbe « choisir » marquent explicitement la sélection faite par l'observateur. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un discours subjectif et personnalisé, pris en charge par un acteur-voyageur. Cet énoncé de l'ouïe renvoie également à l'énoncé de regard qui décrit la corniche. Ainsi qu'on vient de le dire dans ladite analyse, les bateaux et les baigneurs sont sélectionnés pour reconstruire la corniche. Et lors de la perception du quartier Eminönü, l'observateur focalise encore une fois sur les bateaux, mais cette fois-ci, il les décrit sur le parcours figuratif du « voyage » et de la « cuisine ».

« Les passagers qui s'écoulent comme un flot patient » et qui « sautent du bord et courent comme des dératés » construisent un « tourbillon ». Sur le parcours figuratif du « voyage », les figures « flot », « dératés » et « tourbillon » construisent ensemble un espace vivant et mouvementé. Et sur le parcours figuratif de la « cuisine », l'espace conserve cette vivacité. L'observateur ne décrit pas les saveurs de la « cuisine en plein vent » sur l'axe de la saveur, mais sur l'axe du regard et de l'ouïe, il décrit en détail les gestes et les cris des cuisiniers, des clients et des voyageurs pour /faire voir/ Eminönü à l'énonciataire. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une « description de type voir et percevoir » prise en charge par le voyageur.

²²¹ **Ibid.**, p. 21.

Nous pouvons schématiser la reconstruction du quartier d'Eminönü sur les parcours figuratifs du « voyage », du « commerce » et de la « cuisine ». La saisie perceptive de l'observateur s'effectue sur l'axe de /regard/, de l'/ouïe/ et de la /sensori-motricité/. La reconstruction de l'espace s'effectue par le balayage et la focalisation. La stratégie élective permet à l'énonciateur de reconstruire le quartier en réunissant les figures saisies par l'acte perceptif visuel, auditif et sensori-motrice :

Tableau 17 : Représentation de l'embarcadère d'Eminönü

Eminönü		
Parcours figuratif du « voyage »	Parcours figuratif du « commerce »	Parcours figuratif du « cuisine »
Perception visuelle et perception sensori-motrice	Perception visuelle et perception auditive	Perception visuelle et perception auditive

2.2.4.4. Quatrième fragment

Dans cette séquence, la description du quartier Eminönü est prise en charge par un énonciateur embrayé qui s'exprime par « nous » et « je ». L'utilisation de « nous » et « je » dans cette séquence nous permet de distinguer deux types de discours. La première partie concernant des informations générales et des descriptions représentatives, qui est marquée par « nous » contient un discours objectif, cependant la deuxième partie marquée par « je » qui transmet les opinions et les sentiments du voyageur contient un discours subjectif.

L'observateur est un « spectateur »²²² installé dans l'espace de l'énoncé, l'adverbe « ici », les prépositions de lieu « derrière », « devant » et la locution prépositionnelle « au dessus de » indiquent le lieu où se trouve le voyageur. L'énonciateur assume le rôle du « spectateur »,²²³ l'organisation spatiale des figures indique la présence d'un sujet percevant dans l'espace. Bien que la présence de l'observateur soit repérable dans l'énoncé, le discours ne reflète pas le point de vue subjectif d'un voyageur et vise à donner une vision globale du quartier, du point de vue de tous les visiteurs de la ville. En utilisant le pronom « nous » l'énonciateur met

²²² Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

²²³ **Ibid.**

son lecteur à sa place comme observateur-spectateur pour renforcer l'objectivité de son discours.

Eminönü : s'il est un endroit où l'on peut lire le roman caché de la ville, la multiplicité de ses lignes mélodiques, sa poésie cosmique, son carnaval de passions et d'aventures, c'est bien ici, sur les quais de cet embarcadère. Derrière nous se trouvent le bazar égyptien et le palais du Sérail, les dômes côtelés de la Yeni Cami, la mosquée neuve, la gare de Sirkeci ; au dessus de nos têtes un vaste ciel où défilent nuages, étoiles, soleil, lune, oiseaux, avions et fumées. Devant nos yeux, ces trois eaux qui se rejoignent (la Corne, la Marmara, et la coulée bleue du Bosphore qui semble aspirer les deux autres) et, comme toile de fond, les deux rivages, les collines de Galata, dernières terres d'Europe, et les minarets d'Üsküdar, premières terres asiates.²²⁴

Dans la partie suivante, le « spectateur »²²⁵ est remplacé par un « assistant-participant ».²²⁶ En s'exprimant par « je », le voyageur nous transmet ce qu'il pense et ce qu'il imagine à propos des passants. Cette description reflète le point de vue personnel du voyageur visitant la ville. Le voyageur vise à découvrir la structure géographique et démographique de la ville. La quête du voyageur, ce n'est pas seulement /faire voir/ le quartier, mais en plus c'est /faire savoir/ la ville mosaïque qui est connue par la diversité de ces composantes culturelles.

Il y a tous ces gens qui passent, qui courent, qui sautent deux fois par jour d'un continent à l'autre. Je regarde leurs visages, cherche leurs vies sur leurs traits. Sur un front ridé, je lis le harcèlement des soucis (c'est la crise, la monnaie perd chaque jour sa valeur), j'imagine dans une démarche une liberté totale, je devine dans un regard la flamme d'une espérance, le voile d'une tristesse. Combien de fois ai-je eu envie de tirer par la manche un de ces hommes au moment où il sautait dans le ferry, au hasard, hep toi ! qui es-tu ? raconte-moi, et ta famille, d'où vient-elle ? Turkmène ? Mongole ? Italienne ? Kurde ? Grecque ? Bosniaque ?²²⁷

La perception visuelle ne lui permet pas de découvrir l'histoire des passants et l'histoire de la ville. Le voyageur n'interroge pas les gens qu'il a rencontrés, mais il préfère parler avec le photographe Ara Güler qu'il nous a présenté comme une personne qui est restée plus longtemps que lui, à traîner sur les quais. Dans les photographies d'Ara Güler, le voyageur trouve les réponses à ses questions et il

²²⁴ **Ibid.**, p. 22.

²²⁵ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

²²⁶ **Ibid.**

²²⁷ Daniel Rondeau, **op. cit.**, p. 22.

arrive à connaître « le mélange d’aventures, de souvenirs, de chemins » et les histoires des passants. Le rôle thématique du photographe, c’est d’enregistrer les scènes observées, il assume la fonction du témoin du passé.

L’énonciateur principal fait recours à l’énonciateur délégué. Cet énoncé « écrit » du voyageur qui est composé sur l’énoncé « pictural » du photographe met en scène la présence des deux observateurs, à savoir le voyageur et le photographe. Dans ce fragment, bien que l’observateur-voyageur soit débrayé sur l’axe temporel, il arrive à observer l’ancienne ville à travers d’une photographie d’Ara Güler, photographe-témoin. Ce fragment met en évidence la superposition des observateurs et multiplie les points de vue en réunissant le passé et le présent dans la reconstruction de la ville :

Tableau 18 : Fonction de la photographie dans la reconstruction d’Eminönü

Énoncé pictural : photographie	Énoncé écrit : texte
Énonciateur-observateur : photographe	Énonciateur-observateur : voyageur
Observateur sur l’axe du /passé/ : témoin	Observateur sur l’axe du /présent/

La photographie noir et blanc en 24x36 représente « les hommes et les bateaux du Bosphore ». ²²⁸ Parmi les figures représentées dans la photographie « pêcheurs de Kumkapı de retour au port à la lumière de l’aube, ouvriers ravaudant une vieille coque, marin sautant d’un cargo, hommes en foule sur le pont de Galata », ²²⁹ l’observateur de l’énoncé écrit se focalise sur la figure du pêcheur. Le pêcheur étant une figure omniprésente sur l’axe temporel assume une position centrale dans la représentation de la ville en réunissant le /passé/ et le /présent/, le /rêve/ et le /réel/. C’est à travers la photographie que la reconstruction de l’espace est accomplie : Il s’agit d’un espace réel marqué par le travail et un espace de rêve rempli des voyageurs. La ville se définit ainsi au croisement du rêve et du réel.

Le pêcheur qui jette son filet n’a pas changé depuis la première Byzance. Sa silhouette antique se profile sur tous les rivages méditerranéens. L’épure du geste perpétue une dignité, travail, pauvreté, accord au monde. Ce qui n’existe qu’à Istanbul, c’est le fond du décor. Le pêcheur est seul, comme ailleurs, mais autour de lui il y a ces lignes de fuit, ces

²²⁸ **Ibid.**, p. 23.

²²⁹ **Ibid.**

courbes, ces perspectives-pointes, bulbes, tours, murailles, immeubles, maison de bois-, qui témoignent de la profusion des rêves et de leur main posée sur le réel. Et il y a aussi ces vagues qui font bouger sa barque : les remous des ferries, quand ils s'arrachent aux quais, et les ondes de houle dans le sillage des tankers. Le pêcheur ne sort jamais de ses eaux fœtales, mais croise ceux qui sont embarqués pour le grand voyage circulaire ; il peut voir ceux qui quittent la ville, en agitant les mouchoirs, pour courir le monde (ou simplement aller passer la journée en Asie), ceux qui arrivent et le regardent avec des yeux étonnés.²³⁰

2.2.4.5. Cinquième fragment

Ce fragment qui transmet les paroles d'Ara Güler interrogé par le voyageur peut être désigné comme un fragment à part marqué par le changement d'énonciateur. L'énonciateur délégué fait la description de la ville au fil du temps sur l'axe de /dire/. La recherche de l'ancienne ville invite le voyageur à rencontrer un témoin qui a assisté à cette époque perdue. L'énonciateur délégué s'adresse directement à l'énonciateur principal par le « vous » : « Vous voyez ici l'İstanbul perdu, le vrai İstanbul, dit-il en montrant une photographie au mur. »²³¹

Le photographe affirme que le vrai Istanbul n'existe plus dans le /présent/ et qu'il n'est resté que dans les photographies. Saisir la ville actuelle à l'aide des ordres sensoriels ne permet pas à l'observateur de découvrir complètement la ville. En s'adressant à une personne qui est restée plus longtemps que le voyageur, et qui peut être témoin d'Istanbul perdu et du passé, la représentation de la ville est accomplie sur l'axe du /passé/. La multiplicité des points de vue et la prise des paroles appartiennent à la stratégie d'attestation et de véridiction dans le récit de voyage.

La représentation de la ville est faite par deux énonciateurs sur l'axe de /voir/ et de /dire/ et sur l'axe du /présent/ et du /passé/. L'énonciateur principal en tant qu'« assistant-participant »,²³² voyage et décrit ce qu'il a saisi dans son entourage sur l'axe du /présent/, alors que l'énonciateur-délégué en tant que témoin, décrit ce qu'il savait et observait sur l'axe du /passé/. Dans ce fragment, l'énonciateur délégué assume également le rôle du narrateur : il raconte son histoire familiale, sa vie professionnelle et il raconte la période de la destruction de

²³⁰ **Ibid.**, p. 24.

²³¹ **Ibid.**, p. 25.

²³² Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

l'ancienne ville en critiquant les modifications. L'énonciateur délégué ne présente pas seulement la ville au fil du temps, mais il critique sévèrement la destruction de l'ancienne ville et la construction de la ville moderne. Les jugements et les évaluations négatives mettent en rapport la ville ancienne et la ville actuelle à travers des catégories oppositives :

Le photographe est l'esclave du monde réel, et d'ailleurs c'est pour cette raison que je ne photographie plus Istanbul, parce que c'est de la merde (ou alors seulement si c'est une commande, pour prendre l'argent). J'ai assisté à la destruction de la ville, j'ai vu le vieux cimetière arménien, près de l'église Notre-Dame-de-Sion, retourné par les bulldozers pour établir les fondations de deux hôtels, le Divan et le Hilton ; j'ai suivi les travaux qui ont éventré la ville pour ouvrir la route de l'aéroport ; en 1958, pendant la deuxième vague de démolition, j'ai vu d'énormes machines, des dinosaures à moteur, écraser des maisons les uns après les autres. »²³³

Du point de vue du photographe, il n'y a rien à photographier à Istanbul. La représentation de la ville met en évidence les oppositions nouveau/ancien, présent/absent. Le monde réel de la ville actuelle s'oppose au monde imaginaire de l'ancienne ville qui n'existe plus. Les hôtels remplacent le vieux cimetière arménien, la route de l'aéroport détruit la ville. Les maisons en bois laissent place au béton. L'ancienne ville n'existe plus aujourd'hui, elle est restée dans les photographies. Les « anatoliens », les « paysans » prennent la place des « stambouliotes chics et sympathiques ». Comme l'indique le début de son discours, « le vrai Istanbul » n'existe plus et n'est pas observable dans le monde réel.

Bien sûr que j'aime le Bosphore, et les fumées des bateaux. Ces fumées, c'est la vie, et ces quais, c'est la porte sur un autre monde, nulle part au monde vous ne trouverez une ville où l'on change de continent en cinq minutes.²³⁴

À la fin du fragment, le photographe exprime qu'il aime quand même « le Bosphore et les fumées des bateaux ». C'est ainsi que la sélection des lieux est vérifiée. Dans cette ville où il n'y a rien à photographier, le Bosphore est défini comme un espace singulier réunissant les oppositions nature/culture et vie/mort. Le témoin accomplit la fonction d'attestation en vérifiant le trajet de découverte du

²³³ Daniel Rondeau, *op. cit.*, p. 26.

²³⁴ *Ibid.*, p. 27.

voyageur : la ville doit être reconstruite à partir du Bosphore. Les témoins, les citations et les références bibliographiques servent à attester la perception du voyageur et renforcer l'objectivité du discours.

2.3. Bilan

Dans les deux récits de voyage sur Istanbul, nous constatons que la représentation de la ville est faite à travers des énonciateurs assumant différents rôles dans l'énoncé. Dans la forme de l'énonciation non énoncée, toutes les marques d'énonciation s'effacent. L'énonciateur en tant que « focalisateur »²³⁵ et informateur reste débrayé et favorise son rôle de narrateur pour faire la description d'actions et reconstruire la ville en décrivant les actes des gens sur l'axe de /faire/. Dans la forme de l'énonciation énoncée, l'énonciateur embrayé en tant que « spectateur »²³⁶ prend en charge la description et en tant qu'« assistant-participant »,²³⁷ il contribue à la reconstruction de la ville à l'aide de ses ordres sensoriels.

La vision, l'ouïe, l'odeur, le toucher, le goût, la sensori-motricité contribuent à la saisie et à la reconstruction de la ville. Dans nos analyses, nous avons constaté que la perception visuelle et la perception auditive sont dominantes dans la saisie de la ville. La prédominance d'un ordre sensoriel élimine les autres ordres sensoriels. Par exemple, dans le texte de M. Butor, et dans le texte de D. Rondeau, la brume et la lumière du matin empêchent la perception visuelle et privilégient la perception auditive. La ville actuelle est décrite à travers le bruit dans les deux textes. Il s'agit d'une ville saisie par un observateur-voyageur, une ville reconstruite par les différents modes de saisie du sujet sensible et percevant.

Les descriptions de type « voir »²³⁸ et « percevoir » permettent à l'énonciateur de construire des énoncés du vécu contenant un discours subjectif et

²³⁵ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur**, *op. cit.*, p. 20.

²³⁶ **Ibid.**

²³⁷ **Ibid.**

²³⁸ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 172.

personnalisé. Et les descriptions de type « dire »²³⁹ servent à créer des énoncés du savoir contenant des informations encyclopédiques et historiques. Les descriptions de type « faire »²⁴⁰ créent plutôt des parties narratives, des descriptions d'actions. La typologie de la description met en évidence les différents rôles de l'énonciateur, à savoir observateur, argumentateur, narrateur.

À l'aide des études de l'énonciation et des études de la perception, il est possible de définir les caractéristiques des récits de voyage. La multiplicité des points de vue et les différents rôles d'énonciateur appartiennent à la stratégie d'attestation et de véridiction dans les récits de voyage. Il s'agit d'une ville saisie et décrite du point de vue d'un observateur. La représentation de la ville est étroitement liée aux présences des sujets observateurs et des sujets savants. Le récit de voyage contient deux types d'énoncés : énoncé du savoir et énoncé du vécu.

L'alternance entre les différents rôles d'énonciateur assure l'objectivité dans ce genre subjectif. Le sujet sensible et le sujet savant construisent ensemble la représentation de la ville dans les récits de voyage. La contribution de la sensorialité et du savoir à la figurativité est la base de ce genre. La ville est un objet lié au sujet percevant et énonçant. Selon les différents modes de saisie et les différents modes de présence de l'énonciateur, la représentation de la ville se modifie d'un récit de voyage à l'autre. Il est ainsi possible de trouver plusieurs représentations différentes d'une ville dans les récits de voyage.

Le mode de perception du sujet précise le mode d'existence de l'objet. Dans les récits de D. Rondeau et de M. Butor, la ville actuelle s'oppose à l'ancienne ville. Le texte de D. Rondeau reconstruit la ville à partir du Bosphore et de la Muraille. Ces deux axes de découverte mettent en évidence les deux villes par les oppositions bruit/silence, vie/mort. Comme le témoin-photographe l'indique, il n'y a rien à voir dans la ville actuelle. Les observateurs des deux textes saisissent la Corne d'Or par la perception auditive, l'un à cause de la pluie et de la brume, l'autre à cause de la

²³⁹ **Ibid.**, p. 185.

²⁴⁰ **Ibid.**, p. 189.

lumière du matin. Une fois la perception visuelle éliminée, ils arrivent à saisir l'ancienne ville à travers le silence.

Dans le texte de D. Rondeau, parmi les « hurlements des klaxons, crissements des pneus, cantilène rauque d'un muezzin, basses d'un radio » l'observateur saisit « la silence des tombes » des « cimetières inaccessibles »²⁴¹ et entend « la vieille rumeur confiant d'une ville qui vit, respire, qui se réveille ou se couche ».²⁴² La rumeur provenant de l'ancienne ville s'oppose au bruit de la ville actuelle. Cette ancienne ville perdue et invisible dans le monde réel est perceptible sur l'axe de l'ouïe/.

Dans le texte de M. Butor, la ville perdue est construite par l'imagination du voyageur, à l'aide du silence senti sous « la mosaïque de la Vierge » « qui a englouti en lui tous les roulements de tonnerre, tous les bruissements de feuilles dans les forêts, tous les déferlements des vagues sur les rivages ».²⁴³ Les deux textes représentent l'ancienne ville sur l'axe auditif. Et sur l'axe du /visible/, l'ancienne ville est perçue dans les photographies d'Ara Güler et dans le rêve du voyageur de M. Butor.

Les analyses des récits de voyage mettent en évidence le rapport entre le sujet et l'objet. Nous pouvons dire que le mode de perception du sujet (perception visuelle ou auditive) précise le mode de présence de l'objet-ville (objet visible ou objet sonore) dans les récits de voyage. À partir de l'expérience perceptive du sujet sensible vérifiée par les savoirs des sujets compétents (citation, prise de parole, référence), la ville est construite dans *le Génie du Lieu* de M. Butor et *Istanbul* de D. Rondeau.

²⁴¹ **Ibid.**, p. 116.

²⁴² **Ibid.**

²⁴³ Michel Butor, **op. cit.**, p. 38.

3. Troisième Partie - Les carnets de voyage

3.1. Sixième Chapitre : *Istanbul Carnet d'Orient* de Jacques Ferrandez

Ce chapitre vise à analyser la représentation du Bosphore dans le carnet de voyage de Jacques Ferrandez. Le Bosphore est représenté sur huit pages, en deux parties, sous les titres « Bosphore, rive européenne » et « Bosphore, rive asiatique ». L'espace décrit à partir de la rive européenne et à partir de la rive asiatique met en évidence la présence d'un sujet percevant. Ce carnet qui est le plus représentatif par rapport aux autres carnets d'Istanbul décrit la ville du point de vue d'un « spectateur »²⁴⁴ installé d'abord du côté de la rive européenne et ensuite du côté de la rive asiatique. Pour créer un discours objectif et neutre, l'énonciateur favorise plutôt le rôle du « spectateur »²⁴⁵ et n'assume pas le rôle d'acteur. L'énonciateur embrayé n'est qu'un centre de référence dans la reconstruction du Bosphore. De même, les dessins assument plutôt la « fonction référentielle ». À part quelques fragments où l'énonciateur assume le rôle d'« assistant-participant »,²⁴⁶ il reste comme un sujet cognitif repérable dans l'énoncé par son point de vue et ses évaluations.

Ce chapitre est consacré à l'analyse du rapport texte-image dans les énoncés polysémiotiques et à l'analyse du rapport sujet percevant-objet perçu dans l'instauration du sens.

3.1.1. Analyse de la première double-page

Dans le carnet de J. Ferrandez, les deux modes de discours, le visuel et l'écrit s'articulent dans la mise en page. Chaque double-page où s'associent les signes iconiques (les dessins) et les signes linguistiques (les textes) sert de support pour construire un énoncé polysémiotique. Dans la première double-page 64-65 illustrée ci-dessous, le titre, le texte, les dessins et la liste peuvent être qualifiés

²⁴⁴ Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur*, op. cit., p. 20.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

comme les fragments d'un énoncé qui s'articulent les uns aux autres dans la mise en page. Les fragments composés des textes et des images occupant différentes fonctions dans la reconstruction de l'objet « Bosphore » reconstruisent ensemble la représentation de la rive européenne du Bosphore. Notre analyse nous permettra de constater les fonctions des fragments dans l'instauration du sens. Nous nous proposons d'analyser la disposition et les fonctions de sept fragments dans la première double-page illustrée ci-dessous :

Tableau 19 : Mise en page des textes et des images sur la première double-page

Titre (signe mixte)	Texte typographié (signe textuel)	Esquisses des bateaux au crayon et dessins des bateaux à l'aquarelle (signe iconique)		
		Dessin des yalis à l'encre (signe iconique)	Dessin du pêcheur à l'aquarelle (signe iconique)	Liste des mots (signe textuel)
Dessin du Bosphore au crayon (signe iconique) Point de vue : la rive européenne				

3.1.1.1. Analyse du titre : fonction d'assemblage et fonction d'authenticité

Dans *Carnets d'Orient Istanbul*, les titres assument toujours la « fonction d'assemblage » en réunissant les fragments du chapitre. Par exemple, dans la page illustrée ci-dessus, le titre « Bosphore, rive européenne » réunit l'ensemble du message polysémiotique qui décrit le long du Bosphore aux alentours d'Arnavutköy : il s'agit d'un énoncé fragmentaire contenant un texte, un grand dessin du Bosphore, un dessin architectural des maisons, un dessin du pêcheur, des dessins et des esquisses des bateaux et un glossaire des bateaux du Bosphore. Toutes les figures décrites ou dessinées dans ces fragments s'articulent dans la mise en page sous le titre « Bosphore, rive européenne ».

Les titres assument également la fonction d'authenticité en évoquant la trace de la main de l'énonciateur. L'impression du livre reproduit un effet d'aquarelle. Les

titres manuscrits, écrits à l'aquarelle, soulignés par un fragment du dessin de la double-page peuvent être qualifiés comme un signe mixte à la fois linguistique et iconique. Le titre « Bosphore, rive européenne » de la page 64 prend un fragment des dessins de la page 65 et le titre « Bosphore, rive asiatique » de la page 68 prend un fragment des dessins de la page 69. Ces fragments de dessin assurent l'homogénéité du message : le titre couvre bien un ensemble de signes. De ce fait, nous pouvons dire que le titre appartient au domaine pictural par le choix des matériaux (aquarelle) et qu'il assume une valeur esthétique et artistique par son statut du signe mixte linguistique et iconique. En opposant le titre manuscrit au texte typographié et la trace de la main de l'énonciateur à la trace de la machine à écrire, nous pouvons dire que le titre qui marque la présence de l'énonciateur porte la « fonction d'authenticité ». D'une certaine manière, le livre prétend reproduire un « carnet » manuscrit avec ses dessins et ses collages (il s'agit d'un simulacre). Même dans un carnet référentiel tel que le carnet de Jacques Ferrandez où la présence de l'énonciateur reste implicite le plutôt possible, nous trouvons toujours l'empreinte de l'énonciateur.

3.1.1.2. Analyse du texte : fonction complétive et fonction référentielle

Dans les carnets de voyage, les textes et les images assument réciproquement la « fonction complétive ». Il s'agit d'un rapport de complémentarité entre le texte et les images. Dans la première double-page, il y a un seul texte entouré des dessins. Nous nous proposons d'analyser les modes de présence du sujet dans le texte et de constater sa participation à la reconstruction de l'espace :

Texte de la première double-page : Du côté d'Arnavutköy (« le village des Albanais »), le long du Bosphore. Ici, comme partout, le mélange des genres. Les cargos russes ou ukrainiens venant de la mer Noire croisent les vedettes rapides des riches propriétaires de yali, les chalutiers, les barques de pêche et les vapürs faisant la navette entre les deux rives. Sur le front de mer, les maisons elles aussi jouent les oppositions. Entre deux habitations pimpantes aux couleurs vives, une façade en bois sombre achève de se délabrer. Pêcheur vendant son poisson, marchands ambulants de pain et de galettes, jeunes filles faisant leur jogging, Nike ou Adidas dernier modèle aux pieds, femmes voilées et familles traditionnelles en promenade, pêcheurs à la ligne, sportifs en survêtement. Pendant que sur la route la jeunesse dorée frime en BMW ou Mercedes décapotable. Ça sent la mer. Des

papiers et des déchets flottent à la surface. Dans l'eau, des milliers de méduses.²⁴⁷

Dans le texte de la page 64, l'énonciateur adopte un ton neutre afin de faire une description référentielle. Les indications spatiales « du côté d'Arnavutköy » et « le long du Bosphore » précisent la présence d'un observateur positionné dans l'espace représenté. Nous pouvons dire que le Bosphore est décrit et dessiné du point de vue d'un « spectateur » installé sur la rive européenne. L'acte perceptif de l'observateur s'effectue sur l'axe du visible et de l'olfaction.

Le « je » de l'observateur ne figure pas dans le texte. Nous n'y trouvons aucune marque de présence sauf l'adverbe « ici » et le pronom démonstratif « ça » qui évoquent sa présence. Comme « l'observateur est directement impliqué dans les catégories spatio-temporelles de l'énoncé »,²⁴⁸ nous pouvons dire qu'il s'agit d'un « spectateur »²⁴⁹ assumant le rôle d'un sujet de regard. Dépourvu des rôles pragmatique et thymique, l'observateur n'assume pas le rôle d'acteur. Ce type d'observateur permet à l'énonciateur de renforcer l'objectivité, d'où la fonction référentielle de ce carnet de voyage.

En effectuant des allers-retours entre le texte et les dessins, nous pouvons trouver dans les énoncés iconiques les figures décrites de l'énoncé linguistique: Le Bosphore vu du côté de la rive européenne, les demeures d'Arnavutköy rénovés ou délabrés, les bateaux de pêche, les cargos étrangers et les yachts à moteur. De même, les dessins complètent le texte en montrant les figures qui ne sont pas décrites en détail. Dans le carnet de J. Ferrandez, chaque fragment est lisible et compréhensible indépendamment des autres fragments, mais il trouve son véritable sens lors d'une lecture globale du chapitre. Car, il existe un rapport de complémentarité entre les dessins et les images d'un carnet de voyage, d'où la cohésion des fragments.

Le texte de la première double-page représente le Bosphore du point de vue de la rive européenne en prenant le village « Arnavutköy » comme point de départ.

²⁴⁷ Jacques Ferrandez, *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁸ Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur*, *op. cit.*, p. 20.

²⁴⁹ *Ibid.*

Dans ce texte descriptif, l'énonciateur décrit l'espace par le point de vue d'un sujet de regard. En nous appuyant à la typologie des points de vue de J. Fontanille, nous pouvons dire que l'espace se reconstruit de manière différente par rapport à l'observateur. Selon le rapport entre l'objet et l'observateur, J. Fontanille précise quatre types de points de vue, à savoir « stratégie englobante, stratégie cumulative, stratégie élective, stratégie particularisante ».²⁵⁰ Chaque stratégie de point de vue permet à l'observateur de saisir et de reconstruire l'espace différemment.

Dans le texte, l'énonciateur se focalise d'abord sur les bateaux et les maisons du Bosphore par la « stratégie élective ».²⁵¹ Et par la suite, en adoptant la « stratégie cumulative »,²⁵² il rassemble toutes les figures du Bosphore autour des oppositions richesse/pauvreté et luxe/simplicité : « les vedettes rapides des riches propriétaires de yalı » s'opposent aux « chalutiers », aux « barques de pêche ». Les « habitations pimpantes » s'opposent à la demeure délabrée. Les « jeunes filles faisant leur jogging » en portant des chaussures de marques connues et la « jeunesse dorée » qui frime en BMW ou Mercedes décapotable » s'opposent aux « pêcheurs vendant leur poisson », aux « marchands ambulants de pain et de galettes » et aux « familles traditionnelles en promenade ».

Dans le premier paragraphe, par la « stratégie élective »,²⁵³ l'énonciateur reconstruit l'espace en décrivant les « bateaux » et les « yalı »²⁵⁴ du Bosphore autour des catégories oppositives richesse/pauvreté. Par la suite, il représente les « cargos russes ou ukrainiens » qui croisent les bateaux « faisant la navette entre les deux rives » autour des catégories oppositives étranger/stambouliote. Dans le deuxième paragraphe, par la « stratégie cumulative »,²⁵⁵ l'énonciateur vise à montrer la diversité des gens qui se promènent le long du Bosphore. Les substantifs sans article au pluriel juxtaposés par les virgules permettent à l'énonciateur de reconstruire l'espace en séries à l'aide des oppositions richesse/pauvreté/ et luxe/simplicité : Les

²⁵⁰ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 50.

²⁵¹ **Ibid.**

²⁵² **Ibid.**

²⁵³ **Ibid.**

²⁵⁴ Yalı : Les demeures traditionnelles en bois situées sur les rives du Bosphore ou sur les collines avoisinantes.

²⁵⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, p. 50.

« pêcheurs », les « marchands ambulants », « les familles traditionnelles en promenade » s’opposent aux gens aisées qui font leur jogging et qui se promènent dans des voitures luxes. La série et les oppositions binaires de valeurs opposées créent un effet de totalité. La juxtaposition contrastée de la /pauvreté/ et de la /richesse/ et la coexistence du /luxe/ et de la /simplicité/ représentent le quartier Arnavutköy comme un lieu du « mélange des genres ». Pour conclure notre analyse, nous pouvons résumer dans le tableau ci-dessous les stratégies des points de vue adoptés par l’énonciateur et les figures représentées en opposition dans la reconstruction de la rive européenne :

Tableau 20 : Représentation de la rive européenne

Le Bosphore : rive européenne stratégie électorale : quartier Arnavutköy	
Premier paragraphe Stratégie électorale :	Deuxième paragraphe Stratégie cumulative
Description du Bosphore à partir des bateaux et des maisons /richesse/ vs /pauvreté/ /étranger/ vs /stambouliote/	Description des gens en séries par les oppositions /richesse/ vs /pauvreté/

3.1.1.3. Analyse des dessins : fonction complétive, fonction esthétique, fonction référentielle

Tous les dessins de la double-page assument la « fonction complétive ». Comme nous l’avons déjà indiqué, chaque fragment est analysable et lisible indépendamment des autres fragments. C’est la fonction complétive qui réunit les fragments dans la mise en page. Chaque dessin peut être considéré comme les scènes de l’espace perçu. La juxtaposition des scènes, des fragments de la perception construisent ensemble la ville. L’utilisation des dessins à la place des photographies met en évidence la présence d’énonciateur et dénote la « fonction d’authenticité » dans les carnets de voyage. C’est une caractéristique spatio-temporelle concernant le lieu et le temps de l’énonciation. La présence signale un acteur et une situation spatio-temporelle. Même dans les carnets les plus représentatifs où la présence de l’énonciateur reste implicite, les dessins dénotent la présence de l’énonciateur. Il faut noter que la photo et le dessin assument différentes fonctions dans l’instauration du

sens. Le carnet de voyage est un livre d'artiste portant une valeur esthétique marquée par la subjectivité. À partir des styles énonciatifs, il est possible de distinguer les carnets de voyages des guides touristiques. Et à partir de son caractère polysémiotique, il est possible de les distinguer des récits de voyage.

Dans les dessins au crayon, à l'aquarelle et à l'encre, l'énonciateur vise à montrer les éléments représentatifs du Bosphore. Ces genres de l'image concernent la « visée » et la « saisie », ils distinguent (particularisent) certains objets, mais ils signalent aussi une modalité de l'énonciation (une visée) différente selon qu'on a une photo, un dessin, une aquarelle. En partant du rapport de la complémentarité existant entre les « signes plastiques » et les « signes iconiques », ²⁵⁶ nous pouvons dire que le matériel utilisé attribue aux énoncés iconiques des fonctions différentes. Le crayon évoque la rapidité du travail de l'énonciateur et l'aquarelle dénote également la rapidité d'exécution par rapport aux autres techniques du dessin. Par contre, l'encre utilisée dans les dessins architecturaux nécessite un travail plus minutieux en vue de mettre au jour les caractéristiques des demeures. Nous pouvons dire qu'il y a des modalités « temporelles » différentes. Les dessins architecturaux se distinguent également par sa fonction « didactique ». Quel que soit le matériel utilisé, les dessins relevant de la peinture figurative assument la « fonction référentielle » : l'articulation des dessins construit la représentation de la rive européenne sur l'axe de /montrer/.

La « fonction complétive » permet à l'énonciataire-lecteur de faire la lecture des images à l'aide du texte. Dans le texte, l'adverbe « ici » installe le spectateur sur la rive européenne, et dans le dessin, l'angle de vue adopté installe le spectateur sur la rive européenne. Par la fonction complétive, l'énonciataire-lecteur suppose qu'il s'agit de la rive européenne dans le premier plan et de la rive asiatique dans l'arrière-plan.

Dans les dessins, « le point de vue désigne la situation à partir de laquelle le peintre considère la scène ou le paysage qu'il représente sur sa toile : vue de face, vue par-dessous, vue par-dessus. Le point de vue témoigne de la relation visuelle et symbolique qui existe entre l'artiste et son sujet, de sa place et de sa distance

²⁵⁶ Groupe μ , **op. cit.**, p. 113.

(proximité, éloignement). C'est un choix important pour le peintre puisqu'il installe virtuellement le spectateur à sa place.»²⁵⁷ Pour éviter toute ambiguïté entre les stratégies du point de vue de J. Fontanille et le point de vue d'un artiste, nous nous proposons d'utiliser le terme de l'« angle de vision » pour marquer le point de vue d'un artiste.

Dans le grand dessin au crayon de la page 64, l'énonciateur adopte « un angle naturel de vision ».²⁵⁸ Cet angle de vision nous permet de dire que l'énonciateur est debout et qu'il est tout près des bateaux. En s'installant à proximité des bateaux, l'énonciateur-spectateur se focalise sur les bateaux dans l'énoncé iconique comme dans l'énoncé linguistique. La composition de l'image met au premier plan les bateaux et à l'arrière plan le pont du Bosphore qui réunit la rive européenne et la rive asiatique. Les figures du premier plan attirent immédiatement l'attention de l'énonciateur-spectateur par rapport aux figures du second plan à l'aide des oppositions grand/petit, loin/proche. L'œil de l'énonciateur examine les figures du premier plan en suivant la ligne de la rive qui compose un axe de lecture latéral, et il saisit les figures de l'arrière-plan en suivant l'axe de lecture horizontal composé par le Bosphore et les rives. La composition de l'image et l'angle de vision adopté par le spectateur mettent en évidence les bateaux dans la représentation du Bosphore.

En adoptant la « stratégie englobante »,²⁵⁹ l'énonciateur donne une vue globale du Bosphore dans le grand dessin au crayon, et dans la page suivante, par la « stratégie élective »,²⁶⁰ il se focalise sur certaines figures du Bosphore. À la page 65, les esquisses au crayon du cargo et du yacht à moteur, les dessins à l'aquarelle des bateaux, le dessin architectural à l'encre des demeures et le dessin à l'aquarelle du pêcheur représentent chacun une caractéristique du Bosphore. Ces énoncés iconiques marqués par la fonction référentielle servent à représenter les figures sur lesquels l'énonciateur-spectateur se focalise dans l'énoncé linguistique.

²⁵⁷ François Giboulet, Michèle Mengelle-Barilleau, **La peinture**, Paris, Nathan, 2006, p. 120.

²⁵⁸ **Ibid.**

²⁵⁹ Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p. 50.

²⁶⁰ **Ibid.**

Par exemple, le dessin architectural à l'encre est une illustration d'une maison décrite dans le texte: « entre deux habitations pimpantes aux couleurs vives, une façade en bois sombre achève de se délabrer. » Les esquisses des bateaux sont les représentations des « cargos venant de la Mer Noire » et des « vedettes rapides des riches propriétaires de yali ». Et les dessins à l'aquarelle sont les illustrations des « chalutiers » et des « pêcheurs à la ligne » du texte. Nous constatons que la cohésion des fragments iconiques (dessins) et des fragments linguistiques (texte) relèvent du rapport de la complémentarité existant entre le texte et l'image. Cette complémentarité est de caractère référentiel. Le texte et l'image sont « co-référentiels » dans la mesure où ils réfèrent aux mêmes « objets ». Il existe également une relation référentielle entre le texte et l'image.

Pour résumer cette analyse, nous pouvons noter les trois fonctions des dessins. Par la « fonction complétive », le dessin fait référence au texte ; par la « fonction esthétique », il met en valeur le travail de l'artiste ; et par la « fonction référentielle », il renvoie à l'objet réel. Les fonctions des dessins que nous avons constatés dans cette analyse mettent en évidence le rapport énoncé iconique-énoncé linguistique, le rapport énoncé-énonciateur et le rapport figure-référent dans le carnet de voyage:

Tableau 21 : Fonctions des dessins

Fonction complétive	Fonction esthétique	Fonction référentielle
Rapport dessin-texte	Rapport dessin-artiste	Rapport figure-référent

3.1.1.4. Analyse de la liste : fonction informative

La liste de la double-page est un glossaire des bateaux qui circulent sur le Bosphore. Les six mots écrits en turc avec les définitions en français peuvent être considérés comme une représentation de la langue turque. Ce texte sous forme de liste représentant les différents types de bateaux qui circulent sur le Bosphore assume une « fonction informative ». La liste se distingue du texte par son format vertical, par son contenu et par sa forme paradigmatique. Le texte a une forme syntagmatique, alors que la liste possède une forme paradigmatique. Par la « fonction référentielle »,

le texte descriptif développe les figures sur l'axe syntagmatique du point de vue d'un observateur, alors que la liste marquée par la « fonction informative » présente des catégories d'objets (types des bateaux) sur un axe paradigmatique. Il faut noter que la liste s'articule aux autres fragments de la double-page sur le parcours figuratif de la « navigation » :

Tableau 22 : Différence entre le texte et la liste

Texte	Liste
Fonction référentielle : rive européenne	Fonction informative : bateaux
Axe syntagmatique	Axe paradigmatique
Articulation des figures	Catégories d'objet

3.1.2. Analyse de la deuxième double-page

Sur la double-page 66-67 illustrée ci-dessous, les textes et les dessins qui assument des fonctions différentes s'enchaînent de la façon suivante.

Tableau 23 : Mise en page des textes et des images sur la deuxième double-page

dessin architectural d'un yali	dessin du Bosphore	Dessin de la forteresse d'Europe
	texte	
	note explicative	

Le dessin à l'encre du yali, le dessin du Bosphore, le texte, la note explicative et le dessin de la Forteresse d'Europe s'articulent dans la deuxième double-page. Ces énoncés iconiques et linguistiques reconstruisent ensemble une représentation de la rive européenne du Bosphore. La distinction et la cohésion des fragments sont bien différentes de celles de la page précédente. À la différence de la première double-page, le texte n'oriente pas la perception de l'énonciataire-lecteur dans la lecture de tous les dessins. Nous pouvons regrouper les énoncés iconiques et les énoncés linguistiques en trois fragments. Le premier fragment contient le dessin

architectural du « yalı » et le texte, le deuxième fragment concerne la note et le grand dessin à l'aquarelle, et le troisième fragment ne contient qu'un seul dessin. Nous nous proposons d'analyser la distinction et la cohésion des fragments dans la double-page.

3.1.2.1. Analyse du premier fragment : fonction référentielle, fonction complétive, fonction informative

Le premier fragment composé d'un texte et du dessin à l'encre d'un « yalı » se distingue des autres fragments par le sujet traité. Dans ce fragment, en adoptant la stratégie élective, l'énonciateur se focalise sur un des « yalı » de la rive européenne. Le texte informatif est directement lié au dessin architectural placé verticalement à gauche dans la mise en page. Ce rapport est établi par l'utilisation du pronom démonstratif « ce yalı » qui sert à orienter l'énonciataire du texte vers le dessin. Dans le texte informatif, le pronom démonstratif « ce » ne sert pas à installer l'observateur dans l'énoncé spatial à la différence d'un texte descriptif, mais il sert à réunir le dessin du « yalı » et le texte.

Texte de la deuxième double page : Ce yalı au bord du Bosphore, sur la rive européenne, tient autant du palais oriental que du chalet savoyard. C'est l'ancienne résidence de la Maison de Savoie, comme l'indiquent les armoiries sous le faitage. Il a l'air le plus souvent inoccupé et appartient aujourd'hui au consulat d'Italie. De même que le palais de Venise au centre d'Istanbul, qui devint ambassade d'Italie au moment de la réunification, actuellement siège du consulat italien depuis que la capitale a déménagé à Ankara.²⁶¹

Il s'agit d'une question de référence interne aux carnets de voyage et aux guides touristiques. Dans ces discours de voyage polysémiotiques, les pronoms démonstratifs établissent le rapport entre le dessin et le texte par la « fonction référentielle » et assurent la cohésion dans le fragment composé d'un texte et d'un dessin. Cette référence du texte vers l'image installe aussi une co-référence de l'ensemble texte-image en direction des objets extra-textuel (le « yalı » réel). Dans le chapitre suivant concernant les analyses des guides touristiques, nous trouverons les fragments composés de même ordre.

²⁶¹ Jacques Ferrandez, *op. cit.*, p. 66.

Le genre du texte joue également un rôle important dans la construction du fragment. À l'opposé du texte descriptif qui vise à décrire l'espace du point de vue d'un sujet de regard, le texte informatif vise à informer sur un lieu ou un objet. Dans ce texte informatif, en vue de construire un discours objectif, l'énonciateur reste débrayé et assume le rôle de « focalisateur »²⁶² en opérant la sélection de l'objet à décrire. Contrairement au texte descriptif de la double-page précédente, l'énonciateur reste débrayé et produit un « énoncé du savoir », un discours focalisé sur le « yalı ». Ce fragment marqué par la forme de l'énonciation non énoncée s'apparente au guide touristique par le débrayage de l'énonciateur-observateur.

La position embrayée/débrayée de l'énonciateur dans le discours crée également des différences de style : Le texte descriptif développe l'organisation des figures sur l'axe syntagmatique suivant le parcours du regard dans l'espace décrit, alors que le texte informatif opère plutôt des classements paradigmatiques, par catégorie d'objets. Le texte informatif ne contient que des informations sur la demeure : l'articulation des figures du « palais oriental », du « châlet savoyard », de l'« ancienne résidence de la Maison de Savoie » et du « siège du consulat italien » dénote le caractère administratif du bâtiment tout en l'inscrivant sur l'axe temporel (de la période de l'Empire ottoman à celle de la République Turque).

Le dessin qui accompagne le texte reprend la représentation de la demeure en montrant toutes ses caractéristiques architecturales. Les matériaux du dessinateur mettent en évidence l'objectif de l'énonciateur. Dans le dessin architectural, ce dernier vise à fournir des détails sur le « yalı » en utilisant l'encre et le crayon feutre qui lui permettent de dessiner minutieusement toutes les particularités de l'objet focalisé. Par contre dans le dessin à l'aquarelle, le même énonciateur vise à donner une vue générale sur la forteresse d'Europe. Dans ce fragment, le dessin architectural à l'encre qui accomplit la « fonction référentielle » assume également la « fonction complétive » en ajoutant des détails descriptifs qui ne sont pas fournis dans le texte informatif. Ainsi la reconstruction de la demeure est-elle faite sur l'axe de /dire/ par le texte informatif et sur l'axe de /montrer/ par le dessin architectural à l'encre. Le

²⁶² Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

dessin à l'encre représente la demeure sur l'axe du /visible/ du point de vue d'un sujet de regard. Les détails minutieux mettent en scène la structure architecturale de la demeure : les ornements, les fenêtres en saillie. Le texte informatif raconte l'histoire de la demeure au fil du temps sur l'axe de /dire/. Le texte et le dessin s'articulent à l'aide d'une figure décrite et dessinée dans les deux énoncés, à savoir les armoiries sous le fûtage. Cette figure met en rapport le dessin et le texte qui décrivent cet espace sur les axes de /dire/ et de /montrer/.

Dans ce fragment, le texte informatif qui relève du /savoir/ est accompagné d'un dessin qui relève du /vécu/. La juxtaposition de l'énoncé du savoir et de l'énoncé du vécu attribue une valeur de subjectivité aux carnets de voyage. Bien que l'énoncé linguistique soit marqué par le débrayage de l'énonciateur, l'énoncé iconique (dessin) dénote l'embrayage de l'énonciateur. Dans ce dessin architectural, l'angle de vue en contre-plongée (axe de prise de vue de bas vers le haut) installe le spectateur sur la rue à droite de la demeure. La contre-plongée qui donne l'impression de soumission et d'infériorité contribue à la représentation de la demeure sur le parcours figuratif du « pouvoir ». Cette valeur est conforme au statut social du « yalı ». Nous constatons que le texte et le dessin construisent ensemble la représentation de la demeure. La représentation de l'objet (demeure) est faite par l'articulation des deux types d'énoncés :

Tableau 24 : Représentation de la demeure

Texte informatif	Dessin architectural
Énonciateur débrayé	Énonciateur embrayé
Énoncé du savoir	Énoncé du vécu
Sujet savant-compétent	Sujet percevant
Objet de connaissance	Objet de perception
Fonction informative	Fonction référentielle

3.1.2.2. Analyse du deuxième fragment : fonction informative, fonction d’ancrage, fonction référentielle

Le dessin à l’aquarelle de la page 67 et la note de la page 66 composent ensemble un fragment à part. La brève note écrite en italique et en bleu se trouve lié au dessin par une flèche, elle peut être considérée à son tour comme un signe iconique. Cet indicateur est placé dans la mise en page de telle sorte que le regard de l’énonciataire-lecteur se dirige de la note vers le dessin. La note qui accompagne le dessin à l’aquarelle sert à fournir des informations historiques sur la Forteresse d’Europe. La note assume la « fonction informative » en donnant de l’information encyclopédique sur l’axe de /dire/ et assume la « fonction d’ancrage » en orientant la perception de l’énonciataire-lecteur lors de la lecture de l’image. Le dessin assume la « fonction référentielle » en présentant la Forteresse d’Europe et le Bosphore sur l’axe de /montrer/.

Le fragment se compose d’un « énoncé du savoir » et d’un « énoncé du vécu ». La note informative dénote le débrayage temporel en fournissant des informations sur l’Empire ottoman tandis que le dessin à l’aquarelle marque l’embrayage temporel à travers le drapeau actuel de la Turquie. Autrement dit, la forteresse est sensée « être là » sous le regard (présence) de l’observateur, alors que le texte opère un débrayage temporel en direction du passé. Dans les carnets de voyage, les dessins qui portent les traces du vécu évoquent la dynamique du mouvement et de la découverte, d’où la subjectivité des discours des carnets de voyage. La présence de l’énonciateur n’est pas équivalente dans les dessins et les photos. Dans les guides touristiques, les photos servent à montrer un espace (fonction référentielle), alors que dans les carnets de voyage, les dessins servent à mettre en évidence la perception de l’observateur (fonction d’authenticité). La photo montre tout ce qui existe dans l’espace, tandis que le dessin met en scène ce que l’artiste a perçu.

Le dessin présente la Forteresse d’Europe et son environnement. Dans la composition de l’image, l’énonciateur se focalise sur la Forteresse d’Europe en la mettant au premier plan. De même, la note oriente l’attention de l’énonciataire-

spectateur vers la figure de la forteresse. Le Bosphore placé dans le second plan et la rive asiatique placée dans l'arrière-plan marquent la « stratégie englobante ».²⁶³ Le dessin à l'aquarelle donne une vue globale sur la Forteresse d'Europe en la présentant dans ses rapports avec le Bosphore et la rive asiatique par le « cadrage large et horizontal », alors que le dessin à l'encre présente le « yalı » en éliminant toutes les autres figures par le cadrage serré et vertical. Les types de cadrage précisent les différentes stratégies de points de vue : le « cadrage large et horizontal » qui permet à l'énonciateur de saisir la figure de la forteresse avec son environnement indique la « stratégie englobante »,²⁶⁴ tandis que le « cadrage serré et vertical » qui permet à l'énonciateur de se focaliser sur la demeure marque la « stratégie élective ».²⁶⁵

Dans les carnets de voyage, nous constatons que les signes plastiques contribuent à l'instauration du sens. Le dessin de la forteresse à l'aquarelle et le dessin de la demeure à l'encre de la deuxième double-page se distinguent l'un de l'autre par le cadrage et le matériel (cadrage serré-cadrage large et dessin à l'aquarelle et dessin à l'encre). Ces signes plastiques mettent en évidence les différentes stratégies de points de vue adoptés par l'énonciateur :

Tableau 25 : Stratégies des points de vue par rapport aux signes plastiques.

Cadrage		Matériel	
Cadrage serré Stratégie élective	Cadrage large Stratégie englobante	Dessin à l'aquarelle Stratégie englobante	Dessin à l'encre Stratégie particularisante

L'« angle de vue en plongée » installe le spectateur dans la Forteresse d'Europe. Cette vue plongeante donne le sentiment de dominer le Bosphore. Nous constatons que les « cadrages » et les « angles du vue » ne sont pas choisis au hasard. L'« angle de vue en contre-plongée » suscite le sentiment d'être dominé et l'« angle de vue en plongée » évoque le sentiment de dominer. La multiplicité des points de vue sert à représenter la forteresse comme une figure qui domine le Bosphore. Les

²⁶³ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, p. 50.

²⁶⁴ **Ibid.**

²⁶⁵ **Ibid.**

effets provoqués par les axes de vue contribuent à la représentation des figures du « yalı » et de la « Forteresse d'Europe » sur l'axe de /pouvoir/.

3.1.2.3. Analyse du troisième fragment : fonction d'anaphore

Le troisième fragment de la double-page contient le dessin du pont du Bosphore. En l'absence du titre qui sert à assurer la cohésion des fragments, ce dessin du Bosphore assure la cohésion entre les fragments de la double-page. Ce fragment composé d'un seul énoncé iconique fonctionne comme anaphore : on est aux alentours du Bosphore. Le pont du Bosphore figure dans le grand dessin au crayon de la page 64 et dans le dessin à l'encre de la page 66, mais les textes ne donnent aucune information à propos du pont, alors que dans un guide touristique la représentation du pont est toujours accompagnée d'un texte précisant sa longueur, sa hauteur, la date de construction. Comme nous avons déjà précisé, le but des carnettistes, ce n'est pas d'informer, mais de construire un discours subjectif sur la ville à travers un sujet percevant. Le pont du Bosphore peut être considéré un « objet de perception » dans les carnets de voyage, alors qu'il est un « objet de connaissance » dans les guides touristiques. Nous pouvons dire que le fonctionnement des énoncés iconiques (photo et dessin) est bien différent dans les carnets de voyage et les guides touristiques. Le dessin portant une « fonction d'authenticité » relève de la « perception » dans les carnets de voyage, alors que la photo portant une « fonction référentielle » procède de la « connaissance ».

3.1.3. Analyse de la troisième double-page

La double-page 68-69 contient sous le titre « Bosphore, rive asiatique » : un texte descriptif sur les maisons du Bosphore, un dessin du paquebot et plusieurs dessins accompagnés d'une note explicative. Tous les fragments contribuent à la production d'un énoncé polysémiotique focalisé sur les « yalı ». Comme nous l'avons déjà indiqué dans l'analyse de la première double-page, les titres assument une « fonction d'assemblage » en réunissant les énoncés linguistiques et les énoncés iconiques de la double-page. Le titre écrit à l'aquarelle et souligné par un fragment du dessin de la page suivante appartient à deux modes d'expression, à savoir

l'expression écrite et l'expression artistique. Ce fragment polysémiotique sert à réunir les fragments du chapitre. La représentation de la rive asiatique couvre quatre pages comme celle de la rive européenne. La première double-page du chapitre décrit la rive asiatique à partir des « yali » et la deuxième double-page à partir d'une visite de « Kanlica ». En analysant les énoncés iconiques et linguistiques, nous nous proposons de mettre au jour les fonctions des fragments dans la reconstruction de la rive asiatique.

Tableau 26 : Mise en page des textes et des images dans la troisième double-page

titre	<div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 40px; margin: 0 auto; text-align: center; line-height: 40px;">note</div> dessin des yali	dessin d'un yali	dessin des fenêtres en saillie	Dessin des décors
dessin de l'intérieur d'une navette		dessin d'un yali	dessin d'un yali	
texte				

3.1.3.1. Analyse du dessin du paquebot : fonction narrative

Le dessin du paquebot présente des acteurs en position de spectateurs, qui peuvent fonctionner dans le discours du carnet comme des énonciataires-spectateurs délégués de l'énonciataire principale du carnet ou comme de l'énonciateur-observateur. La scène dessinée est le pont promenade d'un bateau réservé aux passagers. L'angle de vision en plongée montre que l'énonciateur-spectateur est debout dans le paquebot et regarde la scène aux niveaux des passagers. La taille des bancs représentés augmente vers le spectateur et se diminue vers les passagers. « La taille des figures diminue au fur et à mesure de leur déplacement dans la profondeur du tableau et de leur éloignement du spectateur. »²⁶⁶ Les bancs en bas et la charpente en haut construisent les axes de lecture et dirigent l'œil de l'énonciataire-spectateur vers les passagers debout qui constitue le « point de fuite ». La perspective crée un

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

espace en profondeur et donne à l'énonciataire-spectateur le sentiment d'être dans un bateau sur le Bosphore. La convergence de la direction des bancs et de la charpente oriente notre regard vers les passagers qui peuvent être considérés comme le « point de fuite ».

Le dessin ne sert pas à représenter les maisons représentées dans le texte de la double-page. Ce dessin se distingue des autres dessins référentiels par sa « fonction narrative » : Il ne s'agit pas de la narration comme dans un récit de voyage, mais le dessin peut être désigné comme la représentation d'une croisière sur le Bosphore. La lecture du dessin n'est pas indépendante de celle du texte de la double-page. Grâce aux indices fournis par le titre, l'énonciataire-spectateur complète le dessin en imaginant la rive asiatique du Bosphore dans l'arrière-plan. En établissant un rapport entre le texte et l'image, l'énonciataire-lecteur comprend que le paquebot dessiné circule sur le Bosphore

3.1.3.2. Analyse du texte : fonction référentielle

Le texte commence par la description du « yalı » et s'achève par une critique de l'altération des anciennes maisons du Bosphore. Dès le début du texte, l'énonciateur qui donne des informations à propos des « yalı » sur l'axe de /dire/ reste débrayé jusqu'à la critique introduite par « mais » :

Les yalı (prononcer le *y* entre *i* et *e*) sont ces maisons en bois donnant directement sur l'eau. Elles sont nombreuses tout le long du Bosphore, sur la rive européenne comme sur la rive asiatique...Mais on peut voir bon nombre d'entre elles se délabrer doucement, gagnées comme beaucoup de choses ici par l'oubli. Comme si le dynamisme de cette ville s'exerçait aussi contre sa mémoire et son passé.²⁶⁷

Dans la deuxième partie introduite par « mais », l'utilisation du pronom personnel indéfini de la troisième personne « on » concernant la personne et la non-personne sert à faire une description générale assumée par tout le monde. Autrement dit, il sert à attribuer le rôle d'« assistant-participant »²⁶⁸ à son énonciataire-lecteur.

²⁶⁷ Jacques Ferrandez, *op. cit.*, p. 68.

²⁶⁸ Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.*, p. 20.

Dans le carnet de J. Ferrandez, ce procédé de style utilisé fréquemment assure l'objectivité du discours. Même si l'énonciateur ne prend pas en charge ces observations en évitant de s'exprimer par « je », la dernière phrase contenant une évaluation et une critique subjective sur le dynamisme exténuant de la ville dénote la présence d'un observateur non thématiqué. De même, le pronom « ici » implique la présence d'un observateur dans l'espace représenté. Dans ce carnet de voyage, au profit de l'objectivité du discours, l'énonciateur évite d'attribuer le rôle d'observateur à un acteur du récit. Même s'il est embrayé, il assume plutôt le rôle de spectateur dans la saisie et la représentation de la ville.

Dans ce texte, les maisons traditionnelles du Bosphore sont décrites à partir des oppositions : les maisons qui sont des « véritables palais construits par les dignitaires à l'époque des Sultans » et qui sont l'« objet d'un entretien jaloux » s'opposent aux maisons qu'on voit « se délabrer » et « gagnées par l'oubli ». Les maisons rénovées qui relèvent de la splendeur et de la richesse des familles stambouliotes aisées s'opposent aux maisons en ruine. Dans le texte informatif, les « yalı » sont représentés autour des catégories oppositives présent/passé et richesse/pauvreté sur l'axe de /dire/, mais les caractéristiques architecturales de ces maisons ne sont pas décrites. Ce sont surtout les valeurs « patrimoniales » qui sont retenues. Ce texte informatif est accompagné dans la double-page par une série de dessins qui représentent les maisons sur l'axe de /montrer/ précisant les caractéristiques des maisons.

3.1.3.3. Analyse des dessins des maisons traditionnelles : fonction référentielle

Chaque dessin de la double-page constitue un fragment à part. Le discours adopte la « stratégie cumulative »²⁶⁹ : Il s'agit d'une série de dessins qui servent à représenter les maisons traditionnelles du Bosphore. Le « yalı » décrit dans le texte informatif se trouve décliné dans la double-page avec une série de type des maisons.

²⁶⁹ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, p. 50.

Les dessins mettent en évidence la structure architecturale des maisons. Notamment dans le dessin à l'encre de la page 68, l'angle de vue en contre-plongée installe l'énonciateur-spectateur dans les rues du village. Ce point de vue d'en bas sert à mettre en évidence les fenêtres en saillie. Le matériel utilisé contribue également à l'interprétation des signes iconiques. Le dessin aux feutres en noir est une esquisse rapide qui réduit la figure à l'essentiel par la « fonction du croquis ». En simplifiant la figure, la fonction de croquis sert à montrer la maison traditionnelle à partir de ces caractéristiques observables au premier regard. Il s'agit d'une visée « didactique ».

À la page suivante, l'énonciateur présente les caractéristiques des maisons en séries. Ce fragment composé des dessins fonctionne comme une liste. La multiplicité des dessins évoque la diversité des maisons traditionnelles sur la rive asiatique du Bosphore. Dans cette série, les dessins se distinguent également à partir des signes plastiques, à savoir le « matériel de dessin », le « cadrage », le « cadre », l'« angle de vue ». L'esquisse aux feutres qui dénote la rapidité d'exécution simplifie la figure pour la représenter dans ses grandes lignes. Le dessin de la fenêtre s'oppose à l'esquisse par le travail minutieux relevant de la « stratégie particularisante ».²⁷⁰ Le crayon permet à l'énonciateur de dessiner les fenêtres du « yalı » avec soin. Le dessin au crayon rehaussé à l'aquarelle est une focalisation sur les fenêtres en saillie. Ce dessin est accompagné par un autre dessin qui crée un effet de zoom sur le dessin d'à-côté afin de montrer en détail les décors de la fenêtre. Dans l'esquisse marquée par la « stratégie englobante »,²⁷¹ l'énonciateur montre la structure architecturale des maisons traditionnelles dans ses grandes lignes, alors que dans les dessins marqués par la « stratégie particularisante »,²⁷² il se focalise sur les fenêtres en saillie et les décors des fenêtres. Ce point de vue isole les fenêtres du « yalı » et met en évidence la spécificité des décors. Le feutre sert à dessiner les contours de la maison, alors que le crayon sert à préciser les détails.

²⁷⁰ **Ibid.**

²⁷¹ **Ibid.**

²⁷² **Ibid.**

Tableau 27 : Rapport entre les signes plastiques et les signes iconiques

Stratégie englobante	Stratégie particularisante
Esquisse au feutre noir : représentation générale	Dessin au crayon rehaussé à l'aquarelle : Spécificité de la partie isolée: les fenêtres et les décors des fenêtres

À partir des signes plastiques, il est possible d'identifier d'autres fonctions distinctives. Le seul dessin qui possède un cadre présente une maison entourée d'une palissade. Le cadre sert à éloigner le spectateur du « yalı » et suscite l'impression de l'/éloignement/ en face des maisons des riches. Tout au contraire, le dessin de la maison en ruine marqué par l'absence du cadre donne l'impression de la /proximité/. Il faut noter que le cadre est aussi un fond. Cette reproduction n'est pas un dessin visant directement la représentation d'une maison, mais celle d'un tableau ou d'une œuvre picturale existant ailleurs que dans ce carnet. Nous pouvons la qualifier comme une sorte de « citation ». Ce dessin sous forme de carte postale se distingue des autres dessins par son « cadre ». Le format contribue également à l'interprétation des signes iconiques. Dans le dessin qui possède le « cadrage vertical », l'énonciateur utilise le « plan rapproché » pour renforcer l'impression de la /proximité/, alors que dans les dessins qui possèdent le « cadrage horizontal », il utilise le « plan moyen » pour représenter la demeure dans sa totalité.

Les deux dessins qui représentent les « yalı » à l'aide d'un cadrage horizontal se distinguent l'un de l'autre par l'absence de cadre. Le cadre du dessin à la forme d'un passe-partout crée un plan éloigné. Les signes plastiques (le cadre et le plan) contribuent à la lecture de l'image en renforçant l'impression de l'« éloignement » créée par le signe iconique (palissade). L'absence de cadre permet à l'énonciateur de comparer la maison en bon état avec la maison en mauvais état en articulant les catégories oppositives /éloignement/ vs /proximité/ aux catégories oppositives /richesse/ vs /pauvreté/.

3.1.3.4. Analyse de la note : fonction d'ancrage

La note écrite en bleu et en italiques liée par une flèche à l'esquisse du yalı complète l'image en précisant le village : « Kuzguncuk, sur la rive orientale du

Bosphore ». Il existe un rapport de complémentarité entre l'esquisse des maisons et la note qui apporte des indications spatiales. La note qui nomme ce qu'il faut voir dans le texte assure une « fonction d'ancrage ».

Pour résumer les analyses de la troisième double-page, nous pouvons noter le fonctionnement des énoncés iconiques et des énoncés linguistiques dans la construction figurative du « yalı » : les « signes plastiques »,²⁷³ les « signes iconiques »²⁷⁴ et les signes linguistiques sont des éléments indissociables de la représentation figurative du « yalı ». Le texte informatif assume la « fonction référentielle » et présente les types des maisons du Bosphore autour des catégories oppositives présent/passé et richesse/pauvreté, sur l'axe paradigmatique. Les dessins des maisons assument également la « fonction référentielle » et présente les types des maisons en séries par la « stratégie cumulative ».²⁷⁵ Les « signes plastiques » (matériel, cadrage, cadre, plan, angle de vue) marquent différents stratégies adoptés dans la représentation figurative et participent à l'instauration du sens : l'angle de vue en contre-plongée met en évidence les fenêtres en saillie. Le crayon et l'encre servent à montrer les caractéristiques architecturales. Le feutre permet à l'énonciateur de montrer les caractéristiques observables au premier regard. À part ces signes plastiques, le texte informatif qui accomplit la « fonction d'ancrage » oriente l'énonciataire-lecteur lors de l'interprétation des signes iconiques, et le dirige à saisir les dessins autour de la catégorie oppositive richesse/pauvreté. Dans cet énoncé polysémotique, nous constatons que les énoncés linguistiques et les énoncés iconiques sont liés les uns aux autres dans un rapport de complémentarité.

3.1.4. Analyse de la quatrième double-page

La double-page 70-71 contient un texte, les esquisses au crayon complétées par les notes manuscrites, un dessin accompagné par la note et un grand dessin de l'embarcadère de Kanlica qui couvre horizontalement la moitié de la double-page. Cette double-page qui réunit les énoncés linguistiques (le texte, le manuscrit, la note)

²⁷³ Groupe μ , **op. cit.**, p. 113.

²⁷⁴ **Ibid.**

²⁷⁵ Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p. 50.

et les énoncés iconiques (le dessin et l'esquisse) construisent ensemble un discours focalisé sur Kanlica, village de la rive asiatique et arrêt de la croisière du Bosphore. Nous analyserons les énoncés linguistiques et iconiques afin de mettre au jour la structure fragmentaire de ce carnet et la reconstruction figurative du village dans l'énoncé polysémiotique.

Tableau 28 : Mise en page des textes et des images sur la quatrième double-page

Texte	Esquisse du serveur	Esquisse du table	Esquisse des clients	Dessin du bateau
Dessin de l'embarcadère de Kanlica				note

3.1.4.1. Analyse du texte : fonction informative

Il s'agit d'un texte incitatif qui donne des conseils et des indications au voyageur. Le texte qui représente le village Kanlica contient des indications pratiques comme dans un guide touristique. Le pronom personnel indéfini de la troisième personne « on » sert à attribuer le rôle de voyageur à l'énonciataire-lecteur. Car, dans le texte prescriptif, l'énonciateur ne cherche pas à partager une expérience personnelle de voyageur, mais il vise à préciser ce qu'on doit faire lors d'une visite à Kanlica.

Sur la rive asiatique, à peu près à mi-chemin entre mer de Marmara et mer Noire, Kanlica (prononcer Kanlidja) est célèbre pour ses yaourts qu'on déguste du côté de l'embarcadère, on peut le faire de manière pressé aux comptoirs des petits kiosques, on peut s'installer en terrasse où à l'intérieur de ces établissements réputés. Le yaourt se mange sucré, au miel, à la confiture ou nature. Comme partout on boit du thé, mais il est difficile de trouver du café turc. Le Nescafé est beaucoup plus courant²⁷⁶

Comme l'indiquent les formes impersonnelles, l'énonciateur n'assume pas le rôle d'acteur dans la représentation du village. Il met en discours implicitement un

²⁷⁶ Jacques Ferrandez, *op. cit.*, p. 70.

énonciataire dans le rôle de voyageur à qui l'on prête un programme (visite de Kanlica) et à qui on propose des éléments de « compétence » (pouvoir-faire) : « on peut » et savoir-faire : « le yaourt se mange sucré ». Ce texte s'approche du discours incitatif des guides touristiques qui installe l'énonciataire comme un voyageur potentiel par le pronom « vous » et/ou le pronom « on » dans l'espace représenté. Dans ce texte, le pronom « on » qui englobe la personne et la non-personne met implicitement l'énonciataire et l'énonciateur dans l'espace représenté. Ce texte informatif est de l'ordre de manipulation et de compétence : l'énonciateur attribue les valeurs aux objets (Kanlica est célèbre pour ses yaourts), il donne le pouvoir-faire et le savoir-faire à l'énonciataire-voyageur potentiel. Ce style énonciatif (énonciation non énoncée) permet à l'énonciateur de renforcer l'objectivité du discours.

3.1.4.2. Analyse des esquisses et des manuscrits : fonction référentielle, fonction narrative, fonction d'ancrage, fonction d'authenticité

À l'opposé du texte prescriptif (énoncé du savoir) qui n'indique pas explicitement la présence d'un observateur, les esquisses marquées par la « fonction d'authenticité » peuvent être désignées comme des énoncés du vécu. Le matériel utilisé contribue également à la construction de l'énoncé du vécu. Le crayon dénote que la scène est dessinée immédiatement par un « spectateur » installé dans le restaurant. Le dessin représente un serveur en train de servir (fonction référentielle), alors que la légende manuscrite qui l'accompagne fait fonction de rappel d'un souvenir de voyage (fonction narrative). La représentation du restaurant est faite par la focalisation sur un personnage dans le dessin et par la narration d'un événement dans la légende manuscrite. Le « plan moyen » qui sert à « accorder une importance croissante au personnage et à ses gestes »²⁷⁷ montre le personnage en buste et met en évidence l'action du personnage. Cet énoncé iconique focalisé sur le serveur est complété par la légende manuscrite racontant un souvenir du voyage. Même s'il

²⁷⁷ Christiane Cadet, René Charles, Jean-Luc Galus, **La communication par l'image, op. cit.**, p. 18.

s'agit d'un tel souvenir, l'énonciateur n'assume pas un rôle actoriel et évite de s'exprimer en tant que « je » au profit de l'objectivité.

Début d'incendie dans ce restau au bord de l'eau une bassine de friture enflammée fait irruption dans la salle²⁷⁸

La juxtaposition de l'énoncé iconique (portrait) et de l'énoncé linguistique (légende manuscrite) construit un fragment. Les esquisses peuvent être qualifiées comme les fragments d'une scène vécue par un voyageur. La première esquisse présente le serveur, la deuxième esquisse montre ce qui a été apporté sur la table par le serveur et illustre en même temps les conseils de dégustation donnés dans le texte. Les légendes manuscrites « nescafé pas du café turc », « yaourt au miel », « yaourt nature », « sucre glace » assument une « fonction d'ancrage » en dirigeant la perception du spectateur lors de la lecture des l'esquisse.

La troisième esquisse montre à l'arrière-plan les clients du restaurant et au premier plan une table sur laquelle se trouvent un plateau avec une théière turque et des petits verres en forme de tulipe. La tradition du thé turc n'est pas décrite dans le texte, mais elle est dessinée avec tous ses détails dans cette esquisse. Dans le texte, on indique que l'on peut boire du « nescafé ». On attendait du café turc traditionnel, on n'a que de nescafé. Il s'agit d'un peu d'ironie, peut-être de déception dans ce décalage. La composition de l'image met au premier plan la tradition du thé turc et, à l'arrière-plan, l'ambiance du restaurant. La table vue de près et la perspective du dessin impliquent la place du spectateur dans le hors-champs. L'énonciateur-spectateur est tellement près de la table que les pieds de la table ne sont pas observés sur le dessin. L'angle de vision naturel qui met le spectateur à hauteur des hommes assis nous montre qu'il est assis dans une table d'à-côté.

Le quatrième dessin se distingue de la série des esquisses par l'application de l'aquarelle et par la note qui l'accompagne. L'aquarelle sert à orienter l'attention de l'énonciataire vers la figure de l'arrière-plan et la note qui assume la « fonction d'ancrage » complète le dessin :

²⁷⁸ Jacques Ferrandez, *op. cit.*, p. 70.

Kanlica. En attendant le bateau pour Istanbul. Appel à la prière de la mosquée voisine. Odeurs de friture et brochettes, clapotis des vagues juste à côté. Un cargo passe et la pluie repend²⁷⁹

Comme il a été dit plus haut, le village de Kanlica est un des arrêts de la croisière du Bosphore. Le chapitre du « Bosphore rive asiatique » s'ouvre par un dessin du pont promenade d'un paquebot (p. 68) et s'achève par le dessin de l'embarcadère de Kanlica (p. 71). À travers ces deux dessins, nous pouvons supposer que la représentation de la rive asiatique est faite par un voyageur lors d'une croisière du Bosphore. La note qui accompagne le dernier dessin évoque la présence d'un sujet percevant sur les axes de /regard/, de l'/ouïe/ et de l'/odorat/. L'évocation des impressions perceptives ne correspond pas à la représentation du dessin : la représentation de l'embarcadère fonctionne comme « aide-mémoire » des impressions vécues par l'énonciateur. Ce fragment assume une « fonction narrative » : il représente une « scène », et non un seul objet. La scène met en représentation des acteurs et des actions dans une situation. Dans cette note, l'énonciateur assume explicitement le rôle du voyageur. Il est également un sujet sensible qui entend la prière de la mosquée et les clapotis des vagues sur l'axe de l'/ouïe/ et qui sent l'odeur des fritures et des brochettes sur l'axe de l'/odorat/.

Dans cette double-page, la représentation de Kanlica réunit deux types d'énoncés : le texte informatif est de l'ordre de manipulation et de compétence (énoncé du savoir), alors que les esquisses sont de l'ordre de compétence et de performance (énoncés du vécu). À partir de ces constatations, nous pouvons dire que l'alternance entre le « vécu » et le « connu », la connaissance et la perception, la compétence et la performance sont dominantes dans la construction figurative de Kanlica.

Dans le grand dessin qui couvre la moitié basse de la page, l'énonciateur représente le village de Kanlica vu à partir de l'embarcadère. L'embarcadère vu de face et en plongée nous permet de deviner que l'énonciateur-spectateur se trouve dans un bateau. À l'opposé des textes informatifs et prescriptifs, les dessins de la

²⁷⁹ Jacques Ferrandez, *op. cit.*, p. 71.

double-page qui dénotent la présence de l'énonciateur-observateur s'articulent dans la mise en page en suivant un ordre narratif. Ce grand dessin illustre le moment de l'arrivée du voyageur en bateau. Les petites esquisses présentent les fragments d'une scène vécue par le voyageur. La première esquisse présente le serveur du restaurant qui apporte du café et du yaourt au voyageur. La deuxième esquisse qui est une focalisation sur la table montre qu'il est possible de boire et de manger dans ce restaurant. La troisième esquisse met en évidence la tradition du thé turc. Et le dernier dessin accompagné de la note marque la fin de la visite, le voyageur attend le bateau pour retourner au centre ville.

Nous pouvons dire que la mise en page assure le passage de la description à la narration en réunissant les fragments dans un ordre successif. Bien que l'énonciateur-voyageur ne soit pas représenté en action dans les dessins et les textes, la juxtaposition des scènes représentant des acteurs et des actions dans une situation assure la narration dans le carnet de voyage de J. Ferrandez.

3.1.5. Bilan

Il s'agit d'un énoncé fragmentaire composé des dessins et des textes. Chaque fragment assume différentes fonctions, à savoir : fonction d'assemblage, fonction d'authenticité, fonction complétive, fonction informative, fonction référentielle, fonction d'anaphore, fonction narrative, fonction d'ancrage. Les différentes fonctions nous permettent de distinguer les fragments et de préciser la structure fragmentaire du carnet. L'articulation des fragments linguistiques et iconiques reconstruisent ensemble la représentation du Bosphore. La rive européenne du Bosphore est représentée à partir des figures des bateaux, du pont du Bosphore, de la forteresse d'Europe et de l'ancienne résidence de la Maison de Savoie. Et la rive asiatique du Bosphore est reconstruite à partir des figures des maisons traditionnelles et du village Kanlica.

Dans les carnets de voyage, la représentation de la ville est faite par un observateur. Son degré de présence peut varier dans chaque fragment. La structure fragmentaire du carnet peut être ainsi qualifiée comme la fragmentation de

l'énonciateur. Les différents rôles de l'énonciateur participent à l'instauration du sens. Dans le carnet de Ferrandez, la représentation de la rive européenne et de la rive asiatique est marquée par les deux modes de présences de l'énonciateur créés par le débrayage et l'embrayage. Les textes marquent plutôt le débrayage de l'énonciateur au profit de l'objectivité du discours, alors que les dessins manifestent implicitement la présence du « spectateur ». Ces deux modes de présence permettent à l'énonciateur de produire deux types d'énoncés tels que l'« énoncé du vécu » et l'« énoncé du savoir ». Dans les textes informatifs concernant des informations encyclopédiques, l'énonciateur en tant que focalisateur, il reste débrayé et construit un énoncé du savoir. Dans les textes descriptifs et prescriptifs qui livrent des conseils et des observations, l'énonciateur en tant que spectateur est implicitement présent dans l'espace représenté et il reste implicite en attribuant le rôle du voyageur à son énonciataire-lecteur en utilisant la forme impersonnelle « on ».

Ce style énonciatif sert à renforcer l'objectivité du discours dans le carnet de J. Ferrandez. Les carnets de voyage sont des œuvres artistiques qui nécessitent la présence de l'observateur, d'un sujet de regard dans la saisie de l'objet-ville. Le carnet de voyage de J. Ferrandez, étant le plus représentatif parmi les trois carnets sur Istanbul vise à décrire la ville d'un point de vue objectif, en cachant la présence de l'observateur au profit de l'objectivité. Le camouflage de l'observateur est la caractéristique principale de ce carnet de voyage.

Les textes descriptifs qui marquent la présence implicite ou explicite de l'énonciateur-observateur représentent les figures sur l'axe du /sensible/ dans un rapport syntagmatique, alors que les textes informatifs représentent les figures sur l'axe du /savoir/ dans un rapport paradigmatique. Dans le texte descriptif (représentation de la rive européenne), la rive est un objet de perception, un lieu perçu par un sujet sensible. Bien que l'énonciateur reste implicite en utilisant les formes impersonnelles, les figures qui s'articulent dans un ordre syntagmatique impliquent la présence d'un sujet de regard.

Quant aux textes informatifs (représentation de la Maison de Savoie, représentation des « yalı »), l'énonciateur reste plutôt débrayé et présente les « objets

de connaissance » dans un rapport paradigmatique sur l'axe de /savoir/. Le troisième type du texte, c'est le texte prescriptif. La représentation de Kanlıca concerne des descriptions d'actions sur l'axe de /faire/. Nous constatons que, dans les textes informatifs et prescriptifs, l'énonciateur reste débrayé et crée un « énoncé du savoir ».

Comme nous l'avons déjà dit, il s'agit d'un énoncé polysémiotique composé des textes et des dessins. Les différents modes d'expression (écrit et visuel) dénotent les différents modes de présence de l'énonciataire (embrayé et débrayé). Et les différents modes de présence du sujet impliquent les différents modes de présence de l'objet (objet de connaissance et objet de perception). Dans ce carnet de voyage, les dessins relevant du « vécu » et les textes relevant du « connu » s'articulent dans la mise en page et participent ensemble à la construction figurative du Bosphore sur les axes de /dire/, /voir/ et /faire/.

3.2. Septième Chapitre : *Istanbul Carnet de la Sublime*

Porte de Pierre Polomé et de Virginie Broquet

Ce chapitre vise à analyser la représentation du Bosphore dans le carnet de voyage de P. Polomé et de V. Broquet : *Istanbul Carnet de la Sublime Porte* préparé en collaboration par un écrivain et par un artiste présente la ville du point de vue de deux observateurs. À l'opposé du carnet de J. Ferrandez dont les dessins et les textes sont réunis par la « fonction complétive », la pluralité des énonciateurs-observateurs crée des énoncés linguistiques et des énoncés iconiques bien distincts. Les textes concernant une dimension narrative s'apparentent aux récits de voyage. Conformément au texte littéraire qui met en place le point de vue d'un observateur-voyageur (écrivain), les dessins concrets dénotent les impressions de l'observateur-voyageur (artiste) dans la représentation de la ville. Ce carnet qui est plus littéraire par rapport aux autres carnets d'Istanbul marque explicitement la présence des observateurs dans l'espace représenté. Il s'agit d'un discours marqué par la pluralité et la subjectivité de l'observateur, portant une valeur littéraire et artistique. Ce chapitre est consacré à l'analyse des présences des énonciateurs et la contribution de ces présences à l'instauration du sens dans ce carnet de voyage.

3.2.1. Analyse du texte

3.2.1.1. Analyse de la situation initiale

Dans ce carnet de voyage, l'alternance entre la perception et la connaissance, entre le sensible et l'intelligible met en évidence les différents modes de présence de l'énonciateur. L'énonciateur énoncé assumant le rôle d'assistant-participant et le rôle du narrateur intradiégétique décrit la ville sur l'axe du /sentir/, du /vécu/ et du /présent/; alors que l'énonciateur non énoncé n'assume plus le rôle d'observateur et représente la ville sur l'axe du /savoir/, du /passé/ et du /dire/ du point de vue d'un narrateur extradiégétique. À partir de l'alternance entre ces deux types d'énoncés (énoncé du vécu et énoncé du savoir) et des modes de présences de

l'énonciateur (embrayé/débrayé et énonciateur énoncé/énonciateur non énoncé), il est possible de définir la structure des textes dans ce carnet de voyage.

Le texte s'ouvre par une scène d'exposition qui installe les acteurs dans un cadre spatio-temporel. Dans la première partie marquée par la forme de l'énonciation énoncée, l'énonciateur énoncé rassemble les deux figures (acteurs) par le « nous ». Le « nous » englobant la personne (je) et la non-personne (il) synthétise les deux énonciateurs et leur attribue le rôle d'acteur du récit : « nous décidons », « nous attendons ». Le texte s'ouvre en présentant l'état d'âme des deux voyageurs qui sont « épuisés par les jours insaisissables d'Istanbul » et qui décident « de lâcher prise et de sortir de l'agglomération ».²⁸⁰ Le « lâcher-prise » met en évidence la lassitude et la fatigue des voyageurs épuisés pendant la découverte de cette ville. Et « les jours insaisissables » indiquent que les voyageurs n'arrivent plus à saisir l'objet-ville. En face de cet objet impossible à percevoir, les sujets percevant décident de s'éloigner de la ville. La croisière sur le Bosphore est non seulement l'occasion de soulagement pour les voyageurs fatigués, mais aussi un moyen de perception pour pouvoir saisir la ville à distance. Prendre des distances par rapport à la ville, c'est une manière de se disjoindre de ses valeurs. La description de la salle d'attente installe les acteurs dans l'espace : « Stambouliotes ». La comparaison de la livre turque avec l'euro et la qualification des passagers comme des « stambouliotes » marquent le point de vue des voyageurs dotés du rôle thématique « étrangers » et « européens ». Nous pouvons dire que la description est liée à l'« expérience perceptible » et à des « valorisations culturelles du voyageur ».²⁸¹

Dans ce texte, la présence de l'énonciateur est identifiable sur trois dimensions, à savoir dimension pragmatique, dimension cognitive et dimension thymique. L'observateur thématique dans l'énoncé textuel comme « voyageur » assume le rôle d'« assistant-participant ».²⁸² Il est un sujet de faire (acteur) qui prend le bateau, un sujet sensible (observateur) qui perçoit son entourage, un sujet

²⁸⁰ Pierre Polomé, Virginie Broquet, **Istanbul Carnet de la sublime porte**, Editions du Rouergue, 2004, p. 77.

²⁸¹ Jacques Geninasca, **op. cit.**, p. 199.

²⁸² Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p. 50.

intelligible qui transmet les savoirs qu'il a obtenu de ses lectures, un sujet passionnel qui éprouve le regret de ne pas pouvoir visiter tous les villages du Bosphore.

Dans le premier paragraphe portant une dimension narrative, l'énonciateur favorise le rôle de narrateur pour installer les acteurs dans le cadre spatio-temporel du récit. Il s'agit d'un récit à focalisation interne, l'énonciateur énoncé s'exprime d'abord par le « nous » en synthétisant les deux énonciateurs (écrivain et illustrateur). Les deux énonciateurs ne sont pas simplement des sujets de faire, mais aussi des sujets passionnels sur le parcours figuratif de la « découverte ». Les voyageurs épuisés peuvent être considérés comme une référence à l'existence modale du sujet. Dotés du « vouloir découvrir » et du « non pouvoir percevoir », ils se sentent « épuisés » en face de cette ville « insaisissable » et décident de s'éloigner de la ville. Par la suite, le « je » de l'énonciateur apparaît dans la partie descriptive. Car, l'énonciateur du texte, en tant qu'observateur, prend en charge les descriptions. La description de la salle d'attente est délimitée par la vue, le savoir et les sensations de l'observateur. L'acte perceptif de l'observateur est de l'ordre visuel et de l'ordre sensori-moteur. L'espace est reconstruit par l'énonciateur-observateur dans la situation initiale. La saisie du ciel « clair strié de nuages effilés » relevant de la perception visuelle est accomplie par la saisie du temps « plus frais » liée à l'activité sensori-motrice du sujet sensible.

3.2.1.2. Analyse de la description du Bosphore : alternance entre le « perçu » et le « connu »

La croisière est représentée comme un moyen de saisir la ville à distance. L'énonciateur privilégie son rôle d'observateur en s'éloignant de la ville à partir du deuxième paragraphe.

Bientôt, les palais s'enchaînent aux yali et aux jardins qui tous « dorment sur la mer comme pour en aspirer la fraîcheur » (Lamartine). Bienheureuses, ces maisons de bois, bienheureuses jusqu'à l'ère moderne, où les gros transporteurs passent en trombe dans le

détroit, créant vagues et vibrations qui endommagent les fondations.²⁸³

Cette partie descriptive qui s'ouvre par « bientôt » indique que l'attente des voyageurs n'a pas duré longtemps et que la croisière a commencé il y a peu de temps. Cet adverbe qui relie la première partie narrative à la deuxième partie descriptive installe l'observateur dans le temps du déplacement. Dans cette partie descriptive, l'énonciateur favorise son rôle d'observateur pour saisir et reconstruire la ville sur l'axe de « voir et percevoir ». La « vue subjectivante » et la « saisie impulsive »²⁸⁴ du sujet sensible sont repérables par l'exclamation « bienheureuses » qui peut être considéré comme l'intervention de l'énonciateur.

L'adjectif qualificatif « bienheureuses » est attribué aussi à la figure des « yalı », représenté comme des êtres vivants rempli du bonheur. La personnification relevant de la saisie « subjectivante »²⁸⁵ est attestée par les paroles citées de Lamartine. La citation littéraire mise entre guillemets assume la « fonction de la véridiction » et autorise le regard esthétique de l'observateur dans la saisie du Bosphore. La citation représente les palais et les « yalı » comme des êtres vivants qui dorment sur le Bosphore et qui en aspirent la fraîcheur. Les verbes « dormir », « aspirer » et l'adjectif qualificatif « bienheureuses » contribuent à la procédure de la personnification des maisons en bois. La citation de Lamartine peut être qualifiée comme un procédé de vérification confirmant la « saisie impulsive »²⁸⁶ de l'observateur. Nous pouvons dire que la description de type « voir et percevoir » de l'observateur est attestée par la description de type « dire »²⁸⁷ du témoin et confirmée par la citation. Les références culturelles autorisent non seulement les descriptions liées à la « vue subjectivante »,²⁸⁸ mais elles manifestent aussi la culture de l'énonciateur-voyageur.

La figure de la demeure est représentée sur l'axe de « dire » et de « voir » en réunissant le « connu » et le « perçu », le « sensible » et l'« intelligible ». Dans ce

²⁸³ Pierre Polomé, Virginie Broquet, *Istanbul Carnet de la sublime porte*, *op. cit.*, p. 77.

²⁸⁴ Jacques Geninascas, *op. cit.*, p. 211.

²⁸⁵ **Ibid.**

²⁸⁶ **Ibid.**, p. 194.

²⁸⁷ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 185.

²⁸⁸ Jacques Geninascas, *op. cit.*, p. 200.

récit de voyage, la « visibilité » est reliée par la « lisibilité », le « perçu » par le « connu », la saisie de l'observateur par le savoir du témoin.

De même, la description suivante concerne les paroles de Nedim Gürsel, écrivain turc connu en France. Ces citations littéraires ne contiennent pas un savoir scientifique marqué par la « vue objectivante »²⁸⁹ d'un sujet intelligible, mais elles mettent en place un autre regard esthétique. La fonction de vérification et d'attestation est étroitement liée à la célébrité des témoins dans le domaine de la littérature turque et française. Le transfert de la connaissance à la perception, de l'intelligible au sensible renforcent la crédibilité de l'énonciateur :

Les rives du détroit semblent avoir été découpées par une main artiste, elles s'offrent comme des « lèvres entrouvertes », les mots sont de Nedim Gürsel.²⁹⁰

Dans l'énoncé ci-dessus focalisé sur les rives du Bosphore, les rives du détroit sont décrites également par une citation littéraire. Cet énoncé relevant du « perçu » englobe un énoncé du « connu ». Par la « saisie impulsive »,²⁹¹ l'énonciateur-observateur met en relation les rives du détroit avec d'autres objets : Les rives qui « semblent avoir été découpées par une main artiste »²⁹² ressemblent à une œuvre d'art. Cette description met en évidence la beauté du Bosphore. La « saisie sémantique »²⁹³ de l'observateur est attestée par une citation. La métaphore citée de Nedim Gürsel représente les rives « comme des lèvres entrouvertes » et attribue une valeur humaine et sexuelle au Bosphore. Les lèvres entrouvertes relevant de la respiration et de la sexualité contribuent à la personnification de la ville. Nous pouvons dire que la ville personnifiée respire à travers le Bosphore, et que les rives du Bosphore donnent l'envie de voyager par sa beauté comme les lèvres entrouvertes d'une femme qui donnent l'envie d'embrasser.

Dans ces énoncés, la reconstruction des maisons en bois et des rives est faite à travers le regard esthétique de l'observateur qui est autorisé par le témoin. Les

²⁸⁹ **Ibid.**, p. 76.

²⁹⁰ Pierre Polomé, Virginie Broquet, **Istanbul Carnet de la sublime porte**, op. cit., p. 77.

²⁹¹ Jacques Geninasca, **La parole littéraire**, op. cit., p. 200.

²⁹² Pierre Polomé, Virginie Broquet, **Istanbul Carnet de la Sublime Porte**, op. cit., p. 77.

²⁹³ Jacques Geninasca, **La parole littéraire**, op. cit., p. 211.

citations littéraires assument la « fonction de véridiction » : L’observateur « voit » ce que Lamartine et Nedim Gürsel ont « dit » et ces auteurs disent ce que l’observateur voit. L’alternance entre le « vécu » et le « connu », la « perception » et la « connaissance » domine le texte. La troisième citation littéraire appartient à Pierre Loti :

La série des villages riverains ne s’interrompt jamais, écrit Pierre Loti, et c’est comme une même rue qui, de la Marmara s’en irait à la mer Noire.²⁹⁴

Les citations se distinguent nettement de l’énoncé principal par l’utilisation des guillemets. Comme nous l’avons déjà précisé, ces références à un témoin servent à renforcer la crédibilité de l’énonciateur-observateur. Cet énoncé enchâssé dans l’énoncé principal représente les villages riverains du Bosphore du point de vue d’un sujet de regard autorisé. La saisie de l’énonciateur-observateur est orientée par le savoir qu’il a obtenu de ses lectures. En se référant à Lamartine, Nedim Gürsel et Pierre Loti, l’observateur voit ce qu’il a lu dans les livres. Nous pouvons schématiser de la façon suivante l’alternance entre la connaissance et la perception dans ce carnet de voyage :

Tableau 23 : Fonction de l’observateur et du témoin

Énoncé principal	Citation littéraire : Énoncé enchâssé
Observateur	Témoin
Sujet de regard esthétique	Sujet de regard autorisé-Sujet savant
Voir	Dire
Perçu	Connu
Sentir	Savoir
Visibilité	Lisibilité
Perception	Connaissance

Dans ce carnet de voyage, il y a un parcours du savoir. L’énonciateur-observateur voit ce qu’il savait déjà. Dans le premier énoncé ci-dessous concernant la représentation de la forteresse, l’adverbe « soudain » et le verbe « apparaître » dénote une perception visuelle immédiate et indépendante d’une connaissance. Le verbe

²⁹⁴ Pierre Polomé, Virginie Broquet, **Istanbul Carnet de la Sublime Porte**, op. cit., p. 77.

« découvrir » montre que les ponts sont perçus pour la première fois par l'observateur lors de la croisière, alors que le verbe « reconnaître » nécessitant un savoir préalable sur l'objet perçu indique que l'observateur connaît déjà la demeure. Dans le premier cas, il s'agit d'un objet de perception et dans le deuxième cas un « objet de connaissance ». La reconnaissance des objets peut être qualifiée comme le rappel d'un savoir déjà acquis. L'alternance entre le « perçu » et le « connu est l'une des caractéristiques essentielles de ce carnet de voyage. Les figures de la « forteresse Rumeli Hisari » et du « yalı Zeki Pasa » peuvent être considérées comme un « objet de valeur découvert » et un « objet de valeur reconnu »²⁹⁵ par « le sujet, à la fois sensible et intelligible » :²⁹⁶

Objet de valeur découvert : Je découvre des ponts gigantesques, dont les pieds de béton, parfois, écrasent les abords des villages. Soudain, une citadelle apparaît, intacte sur son flanc de colline, c'est Rumeli Hisari, la forteresse construite pour soutenir le siège de Constantinople et qui servit si peu. Nedim Gürsel la décrit dans son Roman du Conquérant.²⁹⁷

Objet de valeur reconnu : Au point le plus resserré du détroit, quand le Bogaziçi ne sépare plus les continents que d'un demi-mille de courants capricieux, je reconnais la silhouette blanche et grise, aperçue quelques jours plus tôt dans une revue, d'un petit palais envahi de lierre ou de vigne vierge.²⁹⁸

3.2.1.3. Représentation du Bosphore : énoncé du vécu et énoncé du savoir

Dans la première partie du texte jusqu'à la description du palais de Zeki Pasa, l'énonciateur qui s'exprime par le « je » assume le rôle d'« assistant-participant ».²⁹⁹ Le « nous » réunissant les deux énonciateurs privilégie le rôle du narrateur et d'acteur dans l'énoncé, alors que le « je » favorise plutôt le rôle d'observateur. Le « je » indique un sujet sensible dont la présence est identifiable dans les descriptions de type « voir et percevoir ». L'énonciateur-observateur adopte

²⁹⁵ Jacques Geninasca, **La parole littéraire**, op. cit., p. 198.

²⁹⁶ **Ibid.**, p. 206.

²⁹⁷ Pierre Polomé, Virginie Broquet, **Istanbul Carnet de la Sublime Porte**, op. cit., p. 77.

²⁹⁸ **Ibid.**, p. 78.

²⁹⁹ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur**, op. cit., p. 20.

différentes stratégies de points de vue pour décrire le Bosphore : Il se focalise d'abord sur les « yalı » par la stratégie élective, il adopte ensuite la stratégie cumulative pour décrire le trajet suivi lors de la croisière. La croisière permet à l'observateur de saisir un espace vaste dans une durée limitée. La succession des lieux dans le sens de voyage précise le trajet suivi par le voyageur. Les villages riverains sont représentés en séries dans l'ordre de l'embarquement. La description des villages est poursuivie par la description de la forteresse. L'acte perceptif de l'observateur s'effectue sur l'axe de regard comme l'indiquent les verbes « sembler », « découvrir », « apparaître », « regarder ».

L'énonciateur est un « sujet sensible » qui saisit les objets de perception sur l'axe du visible et un « sujet intelligible » qui reconnaît les objets de connaissance. Il est également un « sujet passionnel » qui éprouve le regret de ne pas pouvoir visiter les villages du Bosphore. Dans la situation initiale, le voyageur se sent épuisé et il n'arrive pas à saisir la ville. La croisière sur le Bosphore lui attribue le « vouloir découvrir » la ville. La ville devient encore une fois un objet de perception et de découverte pour le voyageur. Nous constatons que la croisière modifie le rapport entre l'observateur et l'objet de perception.

Dans la première partie, l'énonciateur énoncé est présent dans l'énoncé. Dans la deuxième partie du texte, l'énonciateur reste débrayé et n'assume plus le rôle d'observateur. L'« énoncé du vécu » et l'« énoncé du savoir » se distinguent non seulement par le débrayage et l'embrayage de l'énonciateur-observateur, mais aussi par le débrayage temporel. Dans l'énoncé du vécu, l'utilisation du présent de l'indicatif sert à raconter les événements qui se déroulent lors de la perception de l'observateur. Par contre, dans l'énoncé du savoir, le passé composé sert à raconter une action qui s'est déroulée et achevée dans le passé ; l'imparfait présente une action non achevée en cours d'accomplissement dans le passé ; le plus-que-parfait exprime une action accomplie et antérieure à une autre action passée ; et le passé simple qui est le temps de narration marque explicitement le passage de l'observation à la narration. L'énoncé du savoir focalisé sur le « yalı » de Zeki Pasa fournit de l'information architecturale et de l'information historique à propos du propriétaire du

yali sur une durée précise du passé qui s'étale de la fin du XIXème jusqu'au XXème siècle, de l'époque de l'Empire ottoman à l'époque de la Turquie.

Dans cet énoncé du savoir marqué par l'effacement du sujet énonçant, l'énonciateur réapparaît deux fois par le retour au temps du présent. L'exclamation « Ah, le déclin de l'Empire ottoman » est une intervention de l'énonciateur dénotant sa présence. Comme l'indique le verbe « paraître », le « yalı » de Zeki Pasa est un objet d'une perception visuelle engageant un sujet sensible. Dans ces énoncés du vécu intercalés dans l'énoncé du savoir, l'énonciateur embrayé reprend son rôle d'observateur :

« Ah, le déclin de l'Empire ottoman ! »... « Le manoir du Pasa, paraît-il, dégage une atmosphère de paix sereine, à l'abri de façades Renaissance, de balcons symétriques et d'innombrables fenêtres. » ...« Qui habite le yalı aujourd'hui ? Nous ne le saurons pas, aucune escale n'est prévue... »³⁰⁰

Dans le carnet de P. Polomé et de V. Broquet, les textes sont marqués par l'alternance entre le « vécu » et le « connu » créés par l'énonciation énoncée et l'énonciation non énoncée. Les descriptions du Bosphore sur l'axe du /présent/ marquent la présence d'un énonciateur énoncé synthétisé avec un observateur. Le regard esthétique de l'observateur est vérifié par les sujets de regard autorisés. Les références, les citations autorisent la perception de l'observateur. Quant aux informations sur l'axe du /passé/, la forme de l'énonciation non énoncée marque le débrayage de l'énonciateur énoncée et l'absence de l'observateur. Dans les descriptions de type « dire », l'énonciateur débrayé raconte l'histoire des habitants du « yalı » sur l'axe du /passé/. L'alternance entre les différents styles énonciatifs et les différents rôles de l'énonciateur contribuent à la représentation du Bosphore dans ce carnet de voyage.

³⁰⁰ **Ibid.**, pp. 78-79.

3.2.2. Analyse des images

3.2.2.1. Analyse du dessin de la première double-page

Dans ce carnet de voyage, le statut des images est différent par rapport au premier carnet que nous avons analysé. Les dessins ne fonctionnent pas comme des illustrations du texte ou comme des représentations co-référentielles des éléments figuratifs du texte. Les dessins et les textes semblent assez séparés. La double-page 76-77 contient un grand dessin qui couvre toute la première page et la marge du texte de la deuxième page. La mention manuscrite au crayon « Bosphore de Dolmabahçe » est un signe linguistique secondaire qui fonctionne par rapport au signe principal iconique. La mention précise l'espace représenté dans le dessin et le point de vue de l'énonciateur-spectateur : Bosphore vu du point de vue du palais de Dolmabahçe.

Dans ce dessin, les mentions assument deux fonctions, à savoir la « fonction complétive » et la « fonction d'ancrage ». Par exemple, la mention manuscrite « bridge » n'est pas attribuée à la totalité du message, mais à une seule figure du dessin (pont). Cette mention qui complète une figure inaccomplie de l'arrière-plan dirige l'énonciataire-lecteur entre les signifiés de la figure. La mention occupant une « fonction d'ancrage » contribue à l'interprétation des signes iconiques. En plus, elle donne des indices à propos de l'énonciateur. La note en anglais nous permet de dire que l'énonciateur est anglophone.

Dans le dessin, il existe un rapport de complémentarité entre les « signes plastiques » et les « signes iconiques ». Notamment, le matériel utilisé (l'aquarelle bleue, le pastel rose et orange) contribue à l'interprétation des signes iconiques. L'homme dessiné au premier plan comme une figure à part s'associe au dessin du palais de Dolmabahçe par les rehauts de pastel rose et de pastel orange traités sur les contours des figures et par la touche de l'aquarelle bleue. L'aquarelle bleue qui met en valeur le bleu du Bosphore et le pastel vert traité sur les arbres assument une « fonction référentielle », alors que le pastel rose et le pastel orange utilisés pour rehausser les figures de l'homme, du palais, des bateaux et de la rive asiatique possèdent une « fonction artistique ». Nous pouvons dire que les signes plastiques (la

mise en couleur) fonctionnent de manière différente lors de la lecture de l'image. Par la « fonction référentielle », la couleur des figures dénote la couleur des référents, des objets du monde réel (la mer bleue, les arbres verts). Et par la « fonction artistique », la couleur renvoie au message iconique (le rose, l'orange marquent les contours de plusieurs figures : le palais, les bateaux, l'homme, rive asiatique).

Les « signes plastiques » nous informent aussi sur le processus de la production. L'énonciateur-dessinateur dessine d'abord les figures au crayon et à l'encre, et puis il précise les contours des figures avec le pastel. Le dessin est rehaussé de quelques touches de pastel et de touches d'aquarelle. La couleur met en valeur certaines figures de l'arrière-plan telles que les bateaux. La couleur orange appliquée à la rive asiatique détermine la limite du Bosphore. Les rehauts traités d'une manière négligente (la touche de pastel orange sur la rive et la touche de pastel vert sur les arbres) mettent en scène la rapidité de l'exécution artistique. Ces signes plastiques qui dénotent la rapidité de la création nous donnent des indices sur le processus de l'énonciation. L'artiste étant observateur-spectateur de la scène représentée dessine rapidement au moment de la perception, conformément à la rapidité du voyage. Le dessin peut être ainsi considéré comme un énoncé du vécu.

L'« angle de vue en plongée » met au premier plan le palais de Dolmabahçe et à l'arrière-plan les bateaux, le pont du Bosphore et la rive asiatique. L'illusion de la profondeur est donnée par les oppositions grand/petit et flou/net. Les bateaux et le palais dessiné en détails se distinguent du pont et de la rive asiatique presque inaccomplis. Le portrait d'un homme de profil, en pied s'associe au dessin du Bosphore par l'application de l'aquarelle bleu et se distingue des autres figures à travers le procédé de la caricature. Dans la représentation de cet homme, l'énonciateur « accentue fortement tout ce qui sort de l'ordinaire. Il allonge ce qui est déjà trop long, réduit ce qui est trop mince, épanouit ce qui est trop large ».³⁰¹ La représentation caricaturale de l'homme dénote la saisie de l'énonciateur : Il s'agit d'un homme qui a un nez crochu, un menton pointu, des mains et des pieds très grands et qui porte des habits bizarres. Il est possible d'interpréter la figure de

³⁰¹ Christiane Cadet, René Charles, Jean-Luc Galus, **La communication par l'image**, op.cit., p. 50.

l'homme à partir des autres figures du dessin. En établissant un rapport entre le palais de Dolmabahçe qui était le sérail des sultans au XIXème siècle et l'homme portant un vêtement semblable à celui de l'époque ottomane, nous pouvons dire que la représentation du Bosphore est faite sur l'axe du /passé/ dans le premier plan. Et dans le deuxième plan, le Bosphore est représenté sur l'axe du /présent/ à l'aide des figures appartenant à la ville actuelle (les bateaux et le pont).

Tableau 24 : Rapport entre objet connu-objet perçu dans le dessin du Bosphore

Le Palais de Dolmabahçe	
Janissaire	Bateaux
Objet de connaissance /passé/ /imaginaire/ connu	Objet de perception /présent/ /réel/ vécu

Dans ce dessin du Bosphore, le palais de Dolmabahçe est à la fois un objet de connaissance et un objet de perception qui réunit le /passé/ et le /présent/. L'énonciateur-dessinateur représente le palais de Dolmabahçe sur un axe temporel. L'homme ressemblant à un janissaire crée un décalage temporel. La représentation caricaturale de l'homme le sépare du monde réel et lui attribue une valeur fictive. Le palais est représenté d'abord avec le pont du Bosphore sur l'axe de /présent/ et du /réel/. Et ensuite, par le biais de la caricature du janissaire, il est représenté sur l'axe du /passé/ et de l'/imaginaire/. L'application de l'aquarelle sur la page réunit le passé et le présent, le réel et l'imaginaire. En utilisant l'aquarelle sans cadrer le dessin, et en ajoutant une tache en bleu sur la page, l'énonciateur évoque la liquidité du Bosphore dans son énoncé iconique. C'est ainsi qu'il arrive à réunir la figure du passé imaginaire (janissaire) et les figures du présent vécu (pont, bateaux) et la figure omniprésent (palais) dans le bleu du Bosphore. Nous pouvons dire que le dessin réunit l'ancienne ville et la ville actuelle, autrement dit, la ville perçue et la ville connue. Il s'agit de l'assemblage du « perçu » et du « connu » dans l'énoncé iconique.

Le collage des papiers sur le dessin rehaussé de l'aquarelle est la dernière étape du travail du dessinateur. Par le collage, l'énonciateur « mêle à la peinture des éléments qui lui sont étrangers, papiers divers, imprimés, tissus, etc. Ce qui compte, c'est l'objet usuel qui est placé dans la composition, le déplacement que l'auteur lui fait subir ».³⁰² Ces collages contribuent à la lecture du dessin en réunissant les motifs anciens et les motifs modernes. Les motifs évoquant les ornements des palais orientaux et les motifs modernes contribuent à la représentation de la ville sur deux axes temporels, à savoir le /passé/ et le /présent/.

3.2.2.2. Analyse des dessins de la deuxième double-page

La deuxième double-page 78-79 contient un dessin et deux esquisses qui se distinguent par les « stratégies des points de vue » adoptées. Dans le dessin du village sur le Bosphore, l'énonciateur se focalise sur les gens et les maisons en bois par la « stratégie élective »,³⁰³ tandis que dans les esquisses, il adopte la « stratégie particularisante »³⁰⁴ pour dessiner une partie isolée de l'objet perçu, telle que la porte et l'ornement. Le dessin correspond à un type, plutôt qu'à une occurrence (tel ou tel yalı) comme dans la page précédente.

Le dessin et les esquisses sont complétés par les mentions manuscrites assumant des fonctions différentes. La mention manuscrite « village sur le Bosphore » qui précise l'espace représenté et le manuscrit « yalı maisons de bois » qui met en valeur l'objet focalisé accomplissent une « fonction d'ancrage » en précisant la lecture de l'énonciataire-lecteur. De même, la couleur jaune traitée en forme d'un cercle donne au spectateur le sentiment de regarder à travers le télescope. Par l'effet du télescope, l'énonciateur délimite l'espace de perception et se focalise sur le « yalı » en éliminant les autres figures. En établissant un rapport entre les signes linguistiques (mentions manuscrites), les signes iconiques (maisons en saillie) et les signes plastiques (coloration en forme ronde), nous pouvons dire que l'énoncé est focalisé sur les « yalı » des villages riverains. Le collage des papiers jaune et rose

³⁰² Christiane Cadet, René Charles, Jean-Luc Galus, **La communication par l'image**, op. cit., p.102.

³⁰³ Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p. 50.

³⁰⁴ **Ibid.**

sur les vêtements des passants est une technique de la coloration. Les papiers colorés s'intègrent dans les figures des passants et servent à mettre de la couleur aux figures. Ces collages accomplissent une « fonction complétive ».

Les esquisses de la page 79 isolent la spécificité d'une porte et d'un ornement par la « stratégie particularisante ».³⁰⁵ Les mentions manuscrites donnent des indices à propos des couleurs de l'ornement : La lune est jaune, l'étoile est verte. Les autres figures qui entourent l'ornement ressemblent aux cheminées et nous laissent deviner qu'il s'agit d'un ornement sur le toit d'un bâtiment. Mais, nous ne trouvons aucune précision pour compléter l'esquisse imaginativement et pour deviner de quoi il s'agit. Dans la deuxième esquisse, les mentions manuscrites « bouge, porte, bois, gros, clou, noire » assument une « fonction complétive » et une « fonction informative ». Ces mentions destinées à l'énonciateur et à l'énonciataire fonctionnent comme des consignes pour achever le travail du dessinateur qui devra colorer son schéma, comme si le carnet représentait un état provisoire d'un travail inachevé.

3.2.3. Bilan

Dans *Istanbul Carnet de la Sublime Porte*, nous constatons que les dessins et le texte représentent le Bosphore d'une manière différente. L'analyse des énoncés linguistiques et des énoncés iconiques met au jour la présence de deux observateurs dans la saisie et la réorganisation de l'espace. Dans le texte, l'énonciateur se focalise sur les « yalı » par la « stratégie élective »,³⁰⁶ ensuite il réorganise les villages de deux rives en séries par la « stratégie cumulative »,³⁰⁷ et finalise la description du Bosphore en se focalisant sur la forteresse Rumeli Hisari et sur le « yalı » Zeki Pasa à travers la « stratégie élective ».³⁰⁸ Les descriptions sont marquées par l'alternance entre le « perçu » et le « connu ». Les figures étant des « objets de valeur perçus » et des « objets de valeur reconnus » dénotent les différents modes de saisie et les différents rôles de l'énonciateur. L'énoncé du vécu décrivant la ville sur l'axe du

³⁰⁵ **Ibid.**

³⁰⁶ **Ibid.**

³⁰⁷ **Ibid.**

³⁰⁸ **Ibid.**

/présent/ dénote la présence d'un énonciateur énoncé synthétisé avec un sujet sensible et intelligible, alors que l'énoncé du savoir décrivant la ville sur l'axe du /passé/ implique un énonciateur non énoncé par le débrayage temporel. L'alternance entre les différents styles énonciatifs sert à décrire le Bosphore à l'aide de la perception et de la connaissance.

Comme nous l'avons déjà précisé, les dessins et le texte semblent assez distincts les uns des autres. Dans les dessins, l'énonciateur se focalise sur les figures qui ne sont pas traités dans le texte. Il prend comme point de départ le palais de Dolmabahçe. Le texte installe l'observateur sur le Bosphore, alors que le dessin l'installe sur la rive européenne. Les différentes perspectives adoptées mettent en valeur figures distinctes dans le texte et le dessin. Le dessin représente le Bosphore du point de vue du palais de Dolmabahçe, figure appartenant à deux axes temporels. Comme le texte décrivant le Bosphore sur l'axe du /présent/ et du /passé/, le dessin le présente également au fil du temps à l'aide des figures de l'époque ottomane (janissaire, palais, motif islamique) et des figures de la ville actuelle (bateaux, pont, motif moderne). Nous pouvons dire que le texte et le dessin mettent en valeur des figures distinctes, à part la figure du « yalı ». La cohésion entre le texte et les dessins résultent de l'alternance entre le « perçu » et le « connu ». Dans les deux types d'énoncés (énoncé iconique et énoncé linguistique), l'énonciateur est à la fois un sujet sensible et intelligible. La représentation du Bosphore met en évidence l'alternance entre la perception et la connaissance.

3.3. Neuvième Chapitre : *Istanbul et les Stambouliotes* d'Ariane Bonzon et de Merlin

Le carnet intitulé *Istanbul et les Stambouliotes* préparé par Ariane Bonzon (journaliste) et Merlin (artiste) contient quinze portraits des Stambouliotes. Chaque chapitre fait le découpage et la réorganisation de la ville à travers des portraits. Dans le carnet-reportage, les personnages représentés avec leur environnement contribuent à la reconstruction de la ville en assumant le rôle d'observateur délégué. À part le premier chapitre intitulé « invitation » qui décrit l'arrivée à la ville, le carnet contient quinze chapitres dont chacun présente un personnage. Dans ce carnet, la ville est reconstruite à travers des portraits des stambouliotes. Les gens de diverses origines culturelles et religieuses, appartenant à des milieux sociaux différents mettent en évidence la diversité des Stambouliotes et les différents points de vue sur la ville. Chaque reportage permet à l'énonciateur de reconstruire la ville à partir du point de vue d'un autre observateur. Dans ce carnet-reportage, l'énonciateur a l'intention de décrire la ville à travers les points de vue des personnages interviewés. La première page de chaque chapitre contient un portrait en grand format. Conformément à cette technique, la table des matières composée d'un énoncé iconique et d'un énoncé linguistique réunit les quinze portraits en petit format et les quinze titres, à la fin du carnet. La table des matières nous donne un indice significatif sur la présence des deux énonciateurs et sur le rapport texte-image dans la reconstruction de l'objet « ville ».

Ce chapitre est consacré à la représentation du Bosphore à travers le portrait du propriétaire du « yali Kibrizli ». C'est par la fenêtre d'un « yalı » et à travers le regard du propriétaire que le Bosphore est reconstruit dans ce chapitre. À part les personnages interviewés, la représentation de la ville met en place la présence de deux observateurs, à savoir l'énonciateur-journaliste et l'énonciateur-artiste. À la différence du précédent carnet de voyage comportant des textes et des dessins assez distincts, ce carnet de voyage préparé par un journaliste en collaboration avec un artiste contient un énoncé polysémiotique. Les textes et les dessins s'articulent étroitement les uns aux autres dans une relation de complémentarité. À partir de ce

rapport réciproque et complémentaire existant entre le texte et l'image, nous nous proposons de faire la lecture des énoncés polysémiotiques et de mettre en évidence les styles énonciatifs adoptés dans la représentation du Bosphore.

3.3.1. Analyse de la première double-page

3.3.1.1. Analyse du texte

La première double-page 112-113 contient un reportage des propriétaires du « yalı Kibrizli », un grand portrait du propriétaire qui couvre toute la page 112 et un petit dessin du « yalı Kibrizli ». Le texte intitulé « Par la fenêtre d'un yalı » précise la visée de l'énonciateur, c'est de représenter le Bosphore à travers les regards de ses propriétaires. Au début du texte, l'énonciateur énoncé qui s'exprime par le « nous » synthétise les deux énonciateurs (journaliste et artiste) et les installe dans l'espace représenté comme les acteurs du récit. Mais, ce style énonciatif (énonciation énoncée) ne domine pas tout le texte. Par la forme de l'énonciation non énoncée, l'énonciateur principal reste débrayé et délègue les propriétaires comme des sujets de parole et des sujets de regard. Le « nous » englobant le journaliste et l'artiste apparaît au début et à la fin du texte dans la partie narrative racontant la situation initiale et la situation finale de la visite, alors que dans la partie intercalée entre les deux énoncés, le « nous » désigne les propriétaires du « yalı ».

Énonciateur énoncé : « N'entre pas qui veut dans le yalı Kibrizli ! La recommandation d'un ami, l'interrogatoire serré par le maître des lieux et l'examen attentif des premiers dessins stambouliotes de Merlin nous ouvrent enfin les portes de cette mythique demeure de bois en bordure, côté Asie....Ce n'est pourtant pas en caïque mais en limousine noire que nos hôtes nous font raccompagner sur la côte européenne. »³⁰⁹

Suivant le premier énoncé terminé par le débrayage temporel, les positions énonciatives sont assumées par les propriétaires du « yalı » jusqu'au dernier énoncé. Les discours rapportés entre guillemets indiquent que le rôle de l'énonciateur énoncé et le rôle d'observateur sont attribués aux propriétaires du « yalı ». Les phrases incisives « expliquent ses descendants », « raconte-t-elle », « dit-il » et le verbe

³⁰⁹ Ariane Bonzon et Merlin, **Istanbul et les stambouliotes**, op. cit., p. 173.

regarder « Ilkay et Mihta regardent par la fenêtre » indiquent que les énonciateurs délégués sont présents sur l'axe de /dire/ et de /voir/. Au profit de la crédibilité du discours des énonciateurs délégués, l'énonciateur principal en tant que focalisateur reste débrayé et favorise son rôle de narrateur extradiégétique dans une forme de l'énonciation non énoncée :

Énonciateur non énoncé : 1724 : L'ancêtre est grand vizir, et le sultan bien disposé à son égard. Alors Mehmet Emin Pasa Kibrizli commande une première maison...Au fil des siècles, le yali s'agrandit, mais toujours dans le même esprit. Mihta en est l'héritière, elle représente la cinquième génération à vivre dans cette demeure...Les réceptions au yali Kibrizli sont courues, entretenant le souvenir de celle qui fut donnée en l'honneur de l'impératrice Eugénie. En épousant l'arrière-arrière-petite-fille du vizir, Ilkay, homme d'affaires et pianiste de jazz hors pair, a pris à cœur de conserver le yali Kibrizli dans la famille...Ilkay et Mihta regardent par la fenêtre. Une fois encore, un énorme tanker frôle le yali...Il ya dix ans, la famille Bilgisin et leurs amis plongeaient depuis le yali pour se baigner dans le détroit. Maintenant, ce n'est plus possible.³¹⁰

Énonciateurs délégués : « Il fallait être modeste, construire vite et pas trop beau car le sultan pouvait changer d'idée et revenir sur son autorisation » expliquent ses descendants. « J'y suis née. Pour mon mariage, nous avons invité mille cinq cents personnes » raconte-t-elle. « Nous n'avons jamais abandonné, même durant nos pires années », dit-il.« Avec ce trafic maritime, nous ne sommes pas tranquilles, nous avons toujours peur qu'un bateau nous heurte. Cela faillit arriver mais le cargo a été arrêté à cinquante mètres de la demeure par un mur de protection sous-marin. » ...«Et puis, il y a ces horribles ponts sur le Bosphore et tous les embouteillages qu'ils ont créés ! »³¹¹

Il s'agit d'une stratégie persuasive créée par l'alternance des positions énonciatives. Car, le but de l'énonciateur, c'est de représenter le Bosphore du point de vue des propriétaires de ce « yali ». Les paroles mises entre guillemets ne transmettent pas les questions posées par le journaliste sous forme de reportage, elles ne comportent que les réponses des propriétaires. Ces énoncés des énonciateurs délégués dénotent implicitement la présence de l'énonciateur principal. Car, le cas de l'entretien nécessite la présence de deux sujets de parole. La présence du sujet parlant évoque la présence d'un sujet qui écoute. Nous pouvons dire que les propositions incises dénotent la présence implicite de l'énonciateur principal, mais sa présence n'est pas repérable au niveau énonciatif dans la forme de l'énonciation non énoncée. L'énonciateur non énoncé décrit le « yali » sur l'axe de /faire/ en racontant

³¹⁰ **Ibid.**, p. 113.

³¹¹ **Ibid.**

l'histoire de ses habitants sur un axe temporel. Les sujets de parole et de perception délégués assument le rôle des témoins en attestant les critiques et les jugements de l'énonciateur principal. Le reportage permet à l'énonciateur principal de vérifier ses jugements en multipliant les points de vue sur la ville.

Nous pouvons résumer les fonctions des types d'énonciateur de la façon suivante. L'énonciateur énoncé est un « assistant-participant »³¹² qui décrit la demeure sur les axes du /présent/ et du /visible/, l'énonciateur non énoncé raconte l'histoire des habitants sur les axes de /faire/ et du /passé/ et l'énonciateur délégué en tant que sujet de parole décrit la demeure sur l'axe de /dire/ et en tant qu'un sujet de regard la représente sur l'axe de /voir/ :

Tableau 25 : Fonctions des énonciateurs

Énonciateur énoncé	Énonciateur non énoncé	Énonciateur délégué
Assistant-participant /voir/ /présent/	Narrateur /faire/ /passé/	Témoin et Observateur /dire/ et /voir/ Sujet de parole et sujet de regard /passé/ et /présent/

Le « yalı » est une figure reconstruite sur l'axe temporel. L'enchaînement des figures « grand vizir », « sultan », « impératrice Eugénie » représentent le « yalı » sur l'axe du /passé/, alors que les figures « tanker », « trafic maritime », « cargo », « pont du Bosphore », « embouteillages » décrivent le « yalı » sur l'axe du /présent/. La temporalité de la description d'Istanbul est dysphorique. Ces maisons en bois situés au bord du Bosphore sont des figures de la richesse et de la grandeur à l'époque ottomane, alors que dans la ville actuelle, les propriétaires ne se sentent plus à l'aise dans leur « yalı ». La ville actuelle menace l'ancienne ville. Les énonciateurs délégués sont également des acteurs qui sont des sujets sensibles et passionnels. « Ilkay et Mihta regardent par la fenêtre » et expriment leur inquiétude sur l'embouteillage : Ils ne sont pas « tranquilles » dans le « trafic maritime », ils ont « peur » du choc d'un bateau, et ils sont dérangés de l'embouteillage créé par les

³¹² Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.**, p. 20.

« horribles » ponts du Bosphore. Il n'est même pas possible de se baigner dans le Bosphore. Le manque de la tranquillité éprouvé par les descendants du grand vizir représente l'ancienne ville gâchée par la ville actuelle. À la fin du texte, l'énonciateur énoncé englobant les acteurs « journaliste » et « artiste » réapparaît par les pronoms « nous » et « nos ». La scène du retour des visiteurs met en évidence l'opposition entre la ville ancienne et la ville actuelle à travers les figures de « limousine » et de « caïque ». Ce reportage montre que la ville actuelle définie par le mouvement et le désordre a envahi et détruit l'ancienne ville. La délégation des sujets de parole et de perception est un procédé de vérification et d'attestation qui sert à confirmer ces critiques sur la ville actuelle.

L'énonciateur délégué est un sujet de parole, un sujet intelligible qui raconte ce qu'on a vécu dans le « yalı » à l'époque ottomane. Il est un acteur du récit lorsqu'il raconte ce qu'il a vécu dans le « yalı » à un moment du passé. Et il devient un observateur, un sujet sensible quand il aborde le problème du trafic maritime sur l'axe du /présent/. En bref, il est un sujet intelligible dans les énoncés du savoir marqués par le débrayage temporel et un sujet sensible dans les énoncés du vécu marqués par l'embrayage temporel.

Quant à l'énonciateur principal, il assume tantôt le rôle de l'énonciateur énoncé, tantôt le rôle de l'énonciateur non énoncé. Dans le premier cas, il est un assistant-participant embrayé dans l'espace représenté comme acteur du récit. Dans le deuxième cas, il est un focalisateur débrayé. L'alternance entre les positions énonciatives permet à l'énonciateur de représenter le Bosphore sur l'axe du « vécu » et du « connu », du point de vue des observateurs délégués.

3.3.1.2. Analyse des dessins

La première double-page comporte deux dessins : le portrait d'un homme et la représentation d'une demeure. Les énoncés linguistiques (titre et texte) nous permettent de deviner que les énoncés iconiques (le petit dessin de la page 113 et le grand dessin qui couvre toute la page 112) représentent le « yalı Kibrizli » et « Ilkay Bilgin », mari de la propriétaire du « yalı Kibrizli ». Le portrait en grand format et

le « yalı » en petit format mettent en évidence le rôle attribué aux personnages dans la représentation de l'espace. Sur la page 112-113, le texte transmet les discours rapportés des deux personnages, alors que le dessin ne contient que la représentation d'une personne. Au premier plan, l'homme qui porte une veste grise, une chemise bleu et une cravate rouge se distingue des figures de l'arrière-plan réunies par la couleur bleue. Le fond bleu est mis en harmonie avec le fauteuil bleu dans l'arrière-plan. Cette harmonie des couleurs élimine les contrastes entre les figures de l'arrière-plan et met en valeur la figure du premier plan. Sur le fond stable et harmonisé en bleu, l'homme assis qui fume la pipe crée le mouvement avec les gestes des mains et la fumée de la pipe. L'« angle de vue » adopté contribue à créer l'effet du mouvement. L'« angle de vue de trois quarts » qui est « la pose esthétique et vivante permet une mise en scène asymétrique des épaules et donne de la présence au sujet, qui “sort” du tableau ». ³¹³ Le « cadre serré » qui laisse les jambes dans le « hors-champ » indique la proximité de l'énonciateur-spectateur au personnage représenté. L'« angle de vue » qui donne du mouvement au personnage et le « cadre serré » qui crée l'effet de la proximité installent le spectateur à droite de la personne dessinée. Ces techniques donnent à l'énonciateur-spectateur, qui prend la position de l'énonciateur pendant la lecture de l'image, l'impression d'assister à l'entretien raconté dans le texte.

Le portrait du propriétaire en mouvement peut être considéré comme une scène de la visite portant la trace du « vécu », alors que le dessin du « yalı » peut être considéré comme un « énoncé du savoir » marqué par le débrayage de l'énonciateur-spectateur. Le dessin en petit format de la page 113 représente le « yalı Kibrizli » vu du Bosphore. À l'opposé du portrait qui donne l'impression de proximité et qui représente la position de l'énonciateur-spectateur, le dessin du « yalı » vu de loin crée l'effet d'éloignement. Le débrayage du spectateur, la stabilité de la scène représentée et le cadre précisant la limite du dessin créent ensemble un énoncé du savoir.

³¹³ François Giboulet, Michèle Mengelle-Barilleau, **La peinture**, op. cit., p. 57.

Nous pouvons schématiser la différence entre les deux dessins de la première double-page de la façon suivante. Les énoncés iconiques se distinguent par les oppositions stabilité/instabilité et proximité/éloignement. Le portrait marqué par le mouvement et la proximité crée un « énoncé du vécu » en attestant la présence de l'énonciateur, alors que le dessin du « yalı » marqué par la stabilité et l'éloignement crée un « énoncé du savoir » en évoquant le débrayage de l'énonciateur.

Tableau 27 : Différence entre les deux dessins

Portrait du propriétaire	Dessin du « yalı »
Effet de /proximité/ /instabilité/ Énoncé du vécu Énonciateur embrayé	Effet d'/'éloignement/ /stabilité/ Énoncé du savoir Énonciateur débrayé

Dans les deux cas, les dessins assument une « fonction référentielle » par rapport au texte. Ils mettent en place le « yalı » dont on parle et le propriétaire avec qui on a discuté. En outre, nous pouvons dire que le texte oriente l'interprétation de l'énonciataire lors de la lecture des dessins par la « fonction d'ancrage ».

3.3.2. Analyse de la deuxième double-page

La deuxième double-page 114-115 comporte deux grands dessins, une bande de photos, deux mentions manuscrites ajoutées au dessin et un petit texte. Il s'agit d'un énoncé polysémiotique focalisé sur le « yalı » et marqué par le débordement des énoncés iconiques. Chaque page est couverte d'un grand dessin représentant une pièce de la demeure. En bas de la double-page, de gauche à droite, une bande de photos collées les uns aux autres expose les scènes de la visite. Et à la fin de cette série, un texte typographié cite les paroles d'un écrivain turc sur les maisons du Bosphore. En établissant un rapport entre la première double-page concernant le reportage des propriétaires du « yalı Kibrizli », nous pouvons dire que cette double-page présente les scènes de la visite du « yalı Kibrizli » par l'énonciateur et installe les personnages interviewés dans l'espace représenté.

3.3.2.1. Analyse des dessins

Les deux dessins représentent deux pièces du « yali » : une pièce inhabitée et une pièce habitée. La première et la dernière représentation de la bande de photo montrent également ces deux pièces dessinées. Les deux pièces s'opposent par les catégories oppositives vide/plein, inhabité/habité. Dans le premier dessin, nous distinguons au premier plan une fontaine décorative d'intérieur, au second plan les mobiliers couverts de tissus, les lampadaires, les tables de coin et au sol « une mosaïque de galets clairs et sombres » qui ressemble à un tapis orné de motifs. À l'arrière-plan, les grandes fenêtres rectangulaires construisent le fond du dessin. La composition de l'image laisse le regard du spectateur circuler dans l'espace de la pièce. Au premier plan, les lignes arrondies de la fontaine et les lignes de galets qui entourent la fontaine font circuler l'œil du spectateur dans toute la pièce. Les quatre lignes verticales tracées par la fontaine et les lampadaires construisent des points de repère pour l'œil qui balaie l'espace. La composition du dessin oriente circulairement le regard du spectateur d'un point à un autre. Et à l'arrière-plan, la diminution de la taille des fenêtres vers le coin de la pièce crée un espace en profondeur. La perspective adoptée installe ainsi l'énonciateur-spectateur dans la pièce, tout près de la fontaine. L'absence de cadre évoque la vision illimitée d'un observateur installé dans la pièce.

Dans le deuxième dessin, nous trouvons la représentation d'une pièce habitée. Les rideaux accrochés sur les fenêtres, l'abondance des meubles, les plantes décoratives, les bibelots sur les tables de coin, les tableaux accrochés sur les murs, la femme assise devant une table basse sur laquelle se trouvent des assiettes et des tasses représentent une pièce pleine et habitée. La composition de l'image met au centre les mobiliers dont la superposition crée un espace en profondeur. L'ornement de la bordure et du plafond dessiné minutieusement indique le rapprochement de l'observateur et l'installe dans la pièce. En outre, l'absence de cadre dénote un espace qui englobe l'observateur. Placé dans l'espace de la pièce, le rapprochement ne lui permet pas déterminer la limite de sa vision par un cadre. Ainsi, nous pouvons

dire que les deux dessins sans cadre mettent en évidence la présence de l'observateur dans l'espace représenté.

La /plénitude/ de la pièce habitée s'oppose au /vide/ de la pièce inhabitée. À travers ces deux dessins et une bande de photos, la représentation du « yali Kibrizli » est faite à partir des oppositions habité/inhabité, occupé/inoccupé, plein/vide. Cette opposition est renforcée par la couleur du fond des deux dessins. Le papier beige contribue à la représentation d'une pièce sombre, alors que le papier blanc sert à représenter une pièce claire et lumineuse. Ces oppositions relevées dans l'analyse des dessins sont également pertinentes dans l'analyse de la bande de photos.

3.3.2.2. Analyse des mentions manuscrites

Le premier dessin est accompagné par deux mentions manuscrites. Introduite par la locution conjonctive « parce que », la mention manuscrite donne une réponse anticipée à la question que l'énonciataire-lecteur peut poser en regardant le dessin : « Pourquoi le mobilier est-il couvert de tissus ? » La note occupant une « fonction complétive » sert à donner des identifications que l'image n'arrive pas à apporter : en hiver, la plupart des pièces sont fermées et les mobiliers sont protégés de tissus.

Première mention manuscrite : Parce que nous sommes en hiver, beaucoup des pièces du yali sont fermées, le mobilier protégé de tissus au sol. Deuxième mention manuscrite : une étonnante mosaïque de galets clairs et sombres³¹⁴

Quant à la deuxième mention écrite au-dessus du dessin, elle accomplit une « fonction complétive » en précisant la matière utilisée sur le sol et une « fonction d'ancrage » en orientant la saisie et l'interprétation de l'énonciataire : Il s'agit d'une mosaïque de galets et non un tapis. En plus, à travers l'adjectif qualificatif « étonnante » attribué à la mosaïque, la mention met en évidence la réaction de l'énonciateur-spectateur lors de la saisie de la pièce. Cette description relevant de la « saisie impressive » de l'observateur assume ainsi une « fonction expressive » et

³¹⁴ Ariane Bonzon et Merlin, **Istanbul et les stambouliotes**, op. cit., p. 174.

marquent explicitement la présence d'un sujet sensible. Les mentions manuscrites qui se distinguent du texte typographié peuvent être définies comme les traces de la main de l'artiste. Ces énoncés linguistiques indiquent la présence d'un énonciateur énoncé qui s'exprime par le « nous » et marque la « saisie impressive »³¹⁵ d'un observateur qui perçoit la pièce. En bref, nous pouvons dire que les mentions manuscrites qui font partie du dessin contribuent à la construction d'un énoncé du vécu marquant la présence du sujet dans l'espace représenté.

3.3.2.3. Analyse de la bande de photos

La représentation de la pièce est accomplie par l'intermédiaire d'une bande de photos. La succession des photos collées les unes aux autres crée un effet de diaporama et désigne la temporalité de la visite en donnant l'impression de la continuité. Cet énoncé iconique donne l'impression de passer d'une pièce à l'autre. Un seul dessin ou une seule photo n'arrive pas à représenter les acteurs sur un axe temporel, par contre la bande de photos représentant les personnages dans les différentes pièces du yali et à des moments différents de la visite reprend la temporalité de la visite. En établissant un rapport complémentaire entre la bande des photos et le texte de la première double-page concernant le reportage des propriétaires du « yali Kibrizli », nous pouvons dire que la bande de photos représentent la visite du « yali Kibrizli ».

La première photo de la bande présente la pièce inhabitée dessinée sur la page 114 et la dernière photo de la bande présente la pièce habitée dessinée sur la page 115. Entre les deux pièces focalisées dans les deux grands dessins, la bande représente d'autres pièces qui ne sont pas dessinées. Il s'agit d'un énoncé polysémiotique : Les énoncés iconiques (dessins et photos) et les énoncés linguistiques (légende et texte) reconstruisent ensemble la représentation du « yali Kibrizli ». À travers les énoncés iconiques dont le degré d'iconicité se modifie du dessin à la photo et à travers les énoncés linguistiques dont la fonction diffère par

³¹⁵ Jacques Geninasca, *op. cit.*, p. 194.

rapport à son contenu ou à sa place dans la mise en page, les énonciateurs (écrivain et artiste) reconstruisent l'objet « yalı » en collaboration.

Les dessins et la bande de photos se distinguent par la perspective du spectateur. La perspective adoptée dans le dessin implique une seule position de l'observateur, alors que les photos en série indiquent chacune une autre perspective et une autre position de l'observateur dans l'espace représenté. La juxtaposition des scènes donne l'impression du mouvement. Nous pouvons dire que les dessins dénotent la présence d'un observateur statique qui adopte une seule perspective à un moment de la visite, par contre la bande de photos évoque les différents points de vue d'un observateur dynamique dans l'espace représenté. L'enchaînement des photos collées atteste la succession des « prises de vues » au cours de la visite, elle en simule la temporalité (la durée). L'observateur des dessins et des photos se distinguent par les oppositions fixité/mobilité et continuité/instantanéité.

Tableau 28 : Différence entre les dessins et la bande de photos

Dessins	Bande de photos
Observateur statique Point de vue unique Saisie à un moment : /instantanéité/ Focalisation sur une pièce par la stratégie élective	Observateur dynamique Multiplicité des points de vue Saisie à des moments différents : /continuité/ Scènes réunies par la stratégie cumulative

Nous pouvons dire que les dessins visent à représenter les pièces focalisées d'un seul point de vue par une « stratégie élective », alors que la bande des photos vise à montrer tout le « yalı » de différents points de vue par une « stratégie cumulative ». La bande de photos multiplie les points de vue de l'observateur. Chaque photo dénotant une autre vision de l'observateur sur le « yalı » permet à l'énonciateur de reconstruire l'objet focalisé par la stratégie cumulative.

Dans la bande des photos, la quatrième et la cinquième photo se distinguent de la série par l'adjonction de la peinture et par le portrait dessiné sur la photo. Le mari de la propriétaire du « yalı » dont le portrait figure dans la première page réapparaît sur la bande de photos. L'« angle de vue de trois quarts » attribue le

mouvement à l'homme. Le portrait dessiné sur les photos successives évoque le déplacement de l'homme dans l'espace représenté. L'homme dessiné en /sombre/ crée l'effet de l'obscurité dans la première pièce et l'homme dessiné en /clair/ crée l'effet de la lumière dans la deuxième pièce. Le contraste appliqué au portrait évoque les deux positions du personnage dans le « yalı » : dans le premier cas, il a le dos tourné vers la fenêtre et dans le deuxième, il a le visage tourné vers la fenêtre. La perspective opposée des deux photos indique le mouvement de l'homme et la présence d'un observateur dynamique. En outre, le portrait marqué par l'opposition clair/sombre sert à mettre en évidence le passage de la pièce inhabitée à la pièce habitée.

De même, le paysage vu à travers les fenêtres rehaussé de l'aquarelle met en évidence la saisie de l'observateur. L'effet de dessin lié à la « saisie impressive »³¹⁶ s'oppose à l'effet de photo lié à la « saisie molaire ».³¹⁷ À travers les carreaux de la fenêtre, l'énonciateur représente le paysage soit par le dessin soit par le collage des photos prises à des moments différents. L'opposition clair/sombre indique les différentes visions liées au déplacement de l'observateur et évoque également le passage de la pièce obscure à la pièce lumineuse. La fenêtre qui est le lieu de transition appartient aux deux pièces par le jeu de la lumière. Le carreau gauche s'approche de la première pièce inhabitée où les mobiliers sont couverts de tissus et le deuxième carreau avec la plante décorative s'approche de la deuxième pièce habitée. Nous constatons que tous les énoncés iconiques (dessin ou photo) visent à représenter le « yalı Kibrizli » à partir des oppositions entre la partie habitée et la partie inhabitée.

3.3.2.4. Analyse du texte

Dans la double-page, à l'opposé des énoncés iconiques qui mettent en évidence la présence d'un observateur, le texte est marqué par le débrayage de l'énonciateur principal. Les dessins et les photos représentent ce qui est « perçu » par le sujet sensible et le texte contient ce qui est « connu » par le sujet intelligible.

³¹⁶ **Ibid.**

³¹⁷ **Ibid.**, p. 59.

L'alternance entre le « perçu » et le « connu », entre le « sujet sensible » et le « sujet intelligible » distinguent l'énoncé linguistique (texte) des énoncés iconiques (dessins et photos). Les énoncés iconiques peuvent être qualifiés comme les énoncés du vécu soulignant le regard de l'observateur dans la saisie du « yalı Kibrizli », alors que l'énoncé linguistique focalisé sur ce type de maison traditionnelle dénote le débrayage de l'énonciateur principal dans un énoncé du savoir.

L'énonciateur n'assume plus le rôle d'observateur et attribue le rôle de l'énonciateur énoncé à Nedim Gürsel, écrivain connu en Turquie et en France. La citation entre guillemets peut être qualifiée comme un procédé de vérification qui sert à juxtaposer les points de vue. Ce texte concernant une référence culturelle décrit non seulement les maisons du Bosphore sur l'axe de /dire/, mais aussi il manifeste la culture de l'énonciateur-voyageur.

Dans l'énoncé enchâssé, l'énonciateur énoncé qui s'exprime par le « je » raconte sa nostalgie du pays à travers des demeures ottomanes : il reconstruit l'objet « yalı » sur le parcours figuratif de la « tempête ». Les verbes « imaginer » et « croire » créent un espace imaginaire évoquant l'état affectif de l'énonciateur énoncé. La tempête personnifiée par les figures du « vent boréal beugler dans le hangar à bateaux » et de « la mer déchaînée avançant pour engloutir le jardin à l'arrière » est décrite comme un animal sauvage. Le « yalı » est aussi personnifié comme un être vivant sans défense attaqué par cet animal sauvage. Ces métaphores liées à la « saisie sémantique »³¹⁸ annoncent la présence d'un sujet sensible et intelligible dans la reconstruction de l'objet « yalı ». Cette scène de la destruction décrit les demeures ottomanes du point de vue d'un sujet sensible et passionnel.

« [...] j'imaginai fort bien le plancher du salon s'écroulant dans les eaux, les ornements du plafond tombant comme des étoiles filantes ; je croyais entendre les portes moisiées grincer, le vent boréal beugler dans le hangar à bateaux. J'imaginai aussi la mer déchaînée avançant pour engloutir le jardin à l'arrière. » L'écrivain Nedim Gürsel évoque avec nostalgie les demeures ottomanes, alors qu'il est exilé en France, loin des yalı du Bosphore.³¹⁹

³¹⁸ **Ibid.**, p. 59.

³¹⁹ Ariane Bonzon et Merlin, **Istanbul et les stambouliotes**, op. cit., p. 115.

Suivant cet énoncé enchâssé, l'énonciateur non énoncé qui est un sujet intelligible débrayé donne des informations à propos de l'écrivain sur l'axe de /dire/. Les carnets de voyage représentent la ville à travers le regard d'un sujet sensible (objet de perception) et à travers le savoir d'un sujet intelligible (objet de connaissance). C'est ainsi que le « perçu » et le « connu » construisent la base de ce genre de discours. L'alternance entre la perception et la connaissance domine les discours du voyage, notamment les carnets de voyage.

3.3.3. Analyse de la troisième double-page

3.3.3.1. Analyse de l'énoncé iconique

À partir de la troisième page, la représentation du Bosphore n'est plus centrée sur les « yalı ». Dans la troisième double-page, l'énoncé iconique qui représente le Bosphore réunit les différentes techniques iconographiques telles que la photo et le dessin. L'énoncé produit avec les morceaux (dessin coloré, esquisse, photo) juxtapose les différents points de vue. Ces fragments s'ordonnent comme les pièces d'un puzzle dans cet énoncé iconique. Nous essayerons d'analyser l'articulation cohérente des fragments dans la représentation du Bosphore.

La fragmentation est créée d'abord par le support utilisé. Les deux lignes verticales qui divisent le support du dessin en trois parties équivalentes dénotent les trois pages d'un carnet collées les uns aux autres. L'effet de rupture et l'effet de continuité sont établis par l'application des différentes techniques iconographies (dessin coloré, esquisse, photo). Sur le cadre du dessin, l'application de la peinture en forme des rubans adhésifs renforce l'effet du montage.

Dans les deux techniques iconographiques (photo et dessin), la représentation des figures diffère à travers la transformation géométrique. Selon les travaux du Groupe μ , il existe quatre types de transformations « géométrique, analytique, optique, cinétique » réalisées par quatre types d'opérations telles que

« l'adjonction, la suppression, la substitution, la permutation ».³²⁰ La photo et le dessin se placent dans le cas de la transformation géométrique par projection. Les objets tridimensionnels projetés sur une surface plane créent la déformation géométrique par la substitution (opération de transformation concernant l'adjonction et la suppression).

Nous pouvons dire que l'opération de l'adjonction et de la suppression s'effectue différemment dans les photos et les dessins. Le dessin relève plutôt de la subjectivité, alors que la photo relève plutôt de l'objectivité. Par exemple, les esquisses résultent d'une opération de suppression qui ne conserve que les contours des objets. Et dans le cas des photos, il est évident que le cadrage et l'angle de vue créent un effet de sens, mais le discours photographique reste plus objectif par rapport au discours pictural. Dans les carnets de voyage, l'utilisation fréquente des dessins est liée au rôle attribué au sujet percevant lors de la saisie de la ville et au discours subjectif de ce genre de discours. Les photos font référence à l'objet réel (fonction référentielle) alors que les dessins font référence à l'objet réel et au travail de l'artiste (fonction référentielle+fonction expressive) :

Tableau 29 : Différence entre le dessin et la photo

Dessin	Photo
Subjectivité Fonction expressive	Objectivité Fonction référentielle

À l'opposé des deux premiers carnets de voyage que nous avons analysés, *Istanbul et les Stambouliotes* d'Ariane Bonzon et de Merlin contient des photos. Les photos superposées sur lesquelles l'artiste a appliqué la peinture portent une « fonction artistique et esthétique ». Le collage, la peinture appliquée et la mise en page créent des énoncés iconiques marqués par la « vue subjectivante ».

De même, l'énoncé iconique de la troisième double-page, composé des dessins, des esquisses et des photos met en évidence la « vue subjectivante » du sujet percevant. Il s'agit d'un énoncé fragmentaire associant les différentes techniques

³²⁰ Groupe μ, *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*, op. cit., p. 157.

iconographiques et juxtaposant les points de vue de l'observateur. La superposition des figures crée un espace en profondeur. Nous nous proposons d'analyser l'effet de montage dans les trois plans de l'énoncé : La rive rehaussée de la peinture violette, les deux arbres dessinés, la photo du pêcheur collée à droite et la photo de la rive collée à gauche construisent ensemble le premier plan de l'énoncé iconique. Au second plan, sur un axe horizontal, se trouvent la photo du bateau, l'esquisse au crayon d'un bateau de pêche, le dessin coloré d'un cargo et la photo de la mer. Parmi ces figures créées par des techniques différentes, on trouve aussi des parties vides qui nous laissent saisir le support (papier blanc). À l'arrière-plan, la rive d'en face est représentée par l'articulation de la photo au dessin. Dans cet espace de trois plans en profondeur, le pont du Bosphore unit l'arrière plan et le second plan. Les figures des arbres qui cachent en partie le pont, le Bosphore, le cargo et la rive indiquent la perspective adoptée par l'énonciateur-spectateur. La rive vue de face, et le pont vu en contre-plongée installe l'énonciateur sur la rive du premier plan, derrière les arbres. Mais il faut noter que la fragmentation évite de représenter le Bosphore à partir d'un seul point de vue. À part cette perspective obtenue par la superposition des figures dessinées ou photographiées, il est possible de dire que cet énoncé fragmentaire multiplie les différents points de vue dans un énoncé iconique.

Dans les carnets de voyage, un seul dessin et une seule photo peuvent représenter l'espace à un instant donné. Par contre, le collage des photos permet à l'énonciateur de réunir les différentes saisies et de créer un énoncé iconique sur l'axe de la temporalité et du mouvement. Le collage des photos ne sert pas seulement à compléter le dessin et à créer l'effet de profondeur, mais aussi à réunir les différentes saisies de l'observateur, autrement dit, les différentes représentations du Bosphore dans un énoncé iconique. Par exemple, les deux photos superposées à gauche et à droite marquent la saisie de l'observateur à des moments différents à l'aide de l'opposition clair/obscur. La photo du pêcheur représente un lieu ensoleillé, par contre la photo du cargo met en scène un ciel gris et sombre. La photo du bateau superposée sur celle de la rive évoque aussi les deux perceptions de l'observateur à des moments différents par le jeu chromatique. Le passage du /bleu clair/ au /bleu foncé/ marque la temporalité dans l'énoncé iconique. En plus, le dessin du cargo sous

le pont du Bosphore et la photo du cargo dans la partie droite vers la rive de l'autre côté crée l'effet du mouvement et de la temporalité dans l'énoncé iconique.

L'énoncé iconique n'assume pas seulement une « fonction référentielle » mais aussi une « fonction expressive » en mettant en valeur le travail de l'artiste. Ce carnet de voyage associant les différentes techniques iconographiques fait la présentation de l'espace en juxtaposant les points de vue de l'observateur.

3.3.3.2. Analyse du texte

Comme l'énoncé iconique fragmentaire juxtaposant les points de vue, le texte de cette double-page met en évidence un autre point de vue sur le Bosphore en faisant allusion à un écrivain turc, Orhan Pamuk. L'alternance entre le « perçu » et le « connu » définit les fonctions de l'énoncé iconique et de l'énoncé linguistique dans cette double-page. Le Bosphore est un objet à voir et un objet à savoir, autrement dit un objet de perception et un « objet de connaissance ». Ainsi qu'on vient de le dire, le carnet de voyage ne vise pas à représenter seulement un espace sur l'axe de /voir/, il s'agit aussi d'un espace à découvrir d'une manière culturelle et historique sur l'axe du /savoir/. Orhan Pamuk est l'un des écrivains turcs connus dans le monde, dont les livres sont traduits en plusieurs langues, notamment en français. Ce texte contient un savoir littéraire et un savoir historique.

Si les eaux du Bosphore s'asséchaient, on prouverait peut-être au fond de son lit une Cadillac et les armures des Croisés, ainsi que l'imagine Orhan Pamuk dans son livre noir...Mais, plus sûrement, apparaîtrait une cinquantaine d'épaves dont celle du Struma. Car c'est au nord du détroit qu'en février 1942 sombra ce navire avec ses quelque huit cents passagers, des Juifs roumains qui fuyaient vers la Palestine.³²¹

Dans le « Livre noir » d'Orhan Pamuk, la description du Bosphore reconstruit l'espace sur un axe temporel en associant la figure de la ville actuelle « Cadillac » et la figure de la ville ancienne « armures des Croisés ». Cet énoncé littéraire est suivi d'un énoncé historique concernant un naufrage survenu en 1942.

³²¹ Ariane Bonzon et Merlin, *Istanbul et les stambouliotes*, op. cit., p. 116.

Tous les deux énoncés du savoir « fictif » ou « réel » visent à décrire les profondeurs du Bosphore.

En bref, dans l'énoncé linguistique, le sujet intelligible vise à décrire ce qui est caché dans le Bosphore, alors que dans l'énoncé iconique, le sujet sensible montre ce qui est perceptible par la vue. L'énoncé iconique représente le Bosphore sur l'axe du /présent/ et du /visible/, tandis que l'énoncé linguistique le reconstruit sur l'axe du /passé/ et de l'/invisible/.

Après avoir analysé l'énoncé linguistique, en partant du rapport de complémentarité existant entre le texte et le dessin, il est enfin possible d'interpréter l'énoncé iconique complètement. Sur le Bosphore, les parties vides qui laissent voir le blanc du papier indiquent l'/invisibilité/ de la profondeur du Bosphore, son caractère invisible, imperceptible qui échappe à la vue. En conclusion, nous pouvons dire que le Bosphore est défini dans l'énoncé polysémiotique comme un objet perceptible et imperceptible, visible et invisible.

3.3.4. Analyse de la quatrième double-page

La quatrième double-page est couverte d'un grand dessin qui montre une vue sur le Bosphore. La terrasse et les toits de la maison constituent le premier plan du dessin et le Bosphore constitue l'arrière-plan. La focalisation sur la figure de l'arrière-plan est assurée par l'adjonction de la couleur. Les figures du premier plan non colorées orientent le regard de l'énonciataire-spectateur vers la figure colorée de l'arrière-plan. De même, le texte raconte l'histoire d'un étranger installé dans un appartement dont les fenêtres ouvrent sur le paysage du Bosphore :

L'étranger avait loué l'un de ces appartements recherchés, avec vue imprenable sur le Bosphore. Du matin au soir, son salon était éclaboussé par la lumière des eaux reflétant la lumière du détroit et l'infini de l'horizon. Mais la vue finit par lui peser. Il déménage au cœur de la ville, au milieu des toits. « Le Bosphore m'obsédait, j'en oubliais qu'Istanbul ce n'est pas seulement le Bosphore ».³²²

³²² Ibid., p. 118.

Dans ce texte marqué par la forme de l'énonciation non énoncée, l'énonciateur reste débrayé et favorise son rôle de narrateur en racontant l'histoire de l'étranger. Cette description du Bosphore est de type de « faire »³²³. La figure du « salon éclaboussé par la lumière des eaux reflétant la lumière du détroit et l'infini de l'horizon » dénote le sentiment d'émerveillement éprouvé par l'étranger en face du Bosphore. Il s'agit d'un espace merveilleux qui fascine les observateurs au point qu'ils oublient tout le reste. « La vue finit par lui peser », l'étranger sous cette influence obsédante s'éloigne du Bosphore pour découvrir la ville. Dans l'énoncé mis entre guillemets, l'énonciateur attribue le rôle de l'énonciateur énoncé et le rôle d'observateur à l'étranger. Ce sujet de regard délégué définit le Bosphore comme un objet obsédant sur l'axe du /visible/. Cette description nous fait penser au texte de D.Rondeau qui décrit le Bosphore comme un espace fascinant et merveilleux du point de vue d'un « assistant-participant ».³²⁴ Il s'éloigne également du Bosphore pour pouvoir saisir le reste d'Istanbul. Le Bosphore est décrit sur l'axe de /voir/ comme un objet éblouissant qui empêche de percevoir le reste de la ville par sa lumière aveuglante. L'observateur ne voit que le Bosphore sur la terrasse de sa maison. L'énoncé iconique et l'énoncé linguistique sont étroitement liés par un rapport de complémentarité. Le texte et le dessin décrivent ensemble l'attraction du Bosphore sur les observateurs.

3.3.5. Bilan

Dans notre corpus, *Istanbul et les Stambouliotes* d'Ariane Bonzon et de Merlin est le carnet le plus artistique et esthétique avec ses différentes techniques iconographiques. Ce carnet-reportage est marqué par la multiplicité des observateurs et la juxtaposition des points de vue. À part les deux énonciateurs (écrivain et artiste), la représentation du Bosphore est d'abord faite du point de vue des propriétaires du « yalı Kibrizli ». Par la suite, à travers des références et des littéraires, l'énonciateur adopte le point de vue des deux écrivains turcs (Nedim Gürsel et Orhan Pamuk) pour décrire les « yalı » et le Bosphore. L'énonciateur de

³²³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 189.

³²⁴ Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit.*, p. 20.

l'énoncé linguistique raconte un naufrage vécu sur le Bosphore et l'énonciateur de l'énoncé iconique met en valeur sa création artistique dans la saisie de l'espace. La dernière double-page met en scène un autre point de vue sur le Bosphore, celui d'un étranger installé dans une maison près du Bosphore.

Nous constatons que le chapitre sur le Bosphore juxtapose les points de vue des propriétaires, les points de vue des écrivains turcs, les points de vue du journaliste et de l'artiste et le point de vue d'un étranger. L'abondance des observateurs délégués relève de la stratégie persuasive. Dans ce carnet de voyage, l'alternance entre les observateurs renforce l'objectivité du discours par la juxtaposition des regards subjectifs. Dans le carnet-reportage, les observateurs sont des témoins qui vérifient le regard de l'énonciateur principal.

4. Quatrième Partie - Les guides touristiques

4.1. Dixième Chapitre : *Istanbul Le Guide Voir*

Ce chapitre est consacré à l'analyse de la représentation du Bosphore dans les guides touristiques. Nous nous proposons d'analyser les instances énonciatives et les fonctions des énoncés iconiques et des énoncés linguistiques dans la représentation du Bosphore afin de préciser les caractéristiques des guides qui les distinguent des autres discours de voyage. Nous analyserons *Istanbul le Guide Voir* de Hachette (publié en 2006), marqué par les différentes techniques de représentation. Et nous nous servirons de deux autres guides pour expliciter nos constatations : *Istanbul Le Guide Évasion* publié par Hachette en 2006 ; *Istanbul Le Guide du Routard 2008/2009* publié par Hachette en 2008. À part le Guide du Routard contenant plutôt les textes, la plupart des guides touristiques sont composés des textes et des images, notamment le *Guide Voir* de Hachette est marqué par l'abondance des techniques de représentations iconiques. Nous nous proposons d'analyser le rapport texte-image, les styles énonciatifs et la structure fragmentaire du guide dans le *Guide Voir*.

4.1.1. Considérations générales sur les guides touristiques

Parmi les discours de voyage, les guides touristiques s'apparentent aux carnets de voyage par l'utilisation abondante des images et ils s'en distinguent par leur discours promotionnel « qui englobe les discours descriptifs, procéduraux et critiques ».³²⁵ Dans le discours des guides qualifié comme un « genre hybride »³²⁶ par C.Kerbrat-Orecchioni, les rôles de l'énonciateur et de l'énonciataire sont bien différents de ceux de l'énonciateur et de l'énonciataire des autres récits de voyage.

Dans les guides, l'énonciateur est en général débrayé par des formes impersonnelles et l'énonciataire se trouve embrayé par le « vous ». À l'opposé de

³²⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni « Suivez le Guide » **La Communication touristique: Approches discursives de l'identité et de l'altérité**, dirigé par Fabienne Baidier, Marcel Burger, Dionysis Goutsos, Paris, Harmattan, 2004, p. 135.

³²⁶ **Ibid.**

l'énonciateur qui assume généralement le rôle d'« assistant-participant »³²⁷ dans les carnets et les récits de voyage, l'énonciateur des guides touristiques reste débrayé en adoptant un ton neutre et en utilisant les pronoms impersonnels. Le degré de présences de l'énonciateur se modifie d'un guide à l'autre. Par exemple, dans le *Guide du Routard*, l'énonciateur s'exprime parfois par le « nous » pour s'adresser directement à l'énonciataire. Dans les deux formes énonciatives (énonciation énoncée et énonciation non énoncée), l'énonciateur n'assume jamais le rôle d'observateur et de sujet sensible. Quant à l'énonciataire, sa présence est plus remarquable par rapport aux autres discours de voyage. Il n'assume pas seulement le rôle du lecteur, mais aussi le rôle du voyageur qui envisage son propre voyage à partir des descriptions, des recommandations et des critiques faites dans les guides touristiques. L'énonciataire étant un « touriste actuel ou potentiel »³²⁸ assume le rôle du « voyageur » dans les guides touristiques et l'énonciateur assume le rôle du « destinataire » en donnant le savoir-faire à l'énonciataire-voyageur :

Pour se reposer du bruit et de l'agitation d'Istanbul, rien ne vaut une promenade sur le Bosphore, en particulier en été quand la fraîcheur des brises marines contraste avec la chaleur de la ville. Le bateau offre le moyen le plus facile de découvrir le détroit qui relie la mer Noire et la mer de Marmara, et sépare l'Europe de l'Asie, mais vous pouvez aussi décider de visiter les sites jalonnant ce parcours à votre propre rythme en utilisant d'autres modes de transport.³²⁹ *Le Guide Voir*

Pour visiter les rives européenne et asiatique jusqu'au premier pont du Bosphore, voir respectivement, plus haut, « La rive occidentale » et « La rive asiatique ». Il est facile de passer d'une rive à l'autre en empruntant l'un des innombrables bateaux qui traversent le détroit, joignant Eminönü, Kabataş ou Beşiktaş sur la rive européenne, et Kadıköy ou Üsküdar sur la rive asiatique ; vous pouvez également faire la balade en bateau impérial décrite ci-dessous.³³⁰ « Le Guide du Routard »

Une journée est nécessaire pour effectuer cette promenade, en évitant si possible en été les fins de semaine (particulièrement les dimanches si vous ne supportez pas la foule), ainsi que les lundis et les jeudis, jours de fermeture des monuments. Vous déjeunerez dans l'un des nombreux restaurants à poissons de Sarıyer et d'Anadolu Kavagı. La visite peut

³²⁷ Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur**, op. cit., p. 20.

³²⁸ Marc Boyer, Philippe Viallon, **La Communication touristique**, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 30.

³²⁹ Rosie Ayliffe et al., **Istanbul Le guide voir**, op. cit., p. 137.

³³⁰ Olivier Page et al., **Istanbul Le guide du routard**, op. cit., p. 189.

s'effectuer de diverses manières.³³¹ « Le Guide Évasion »

Tableau 30 : Style énonciatif dans les guides touristiques

Énonciateur non énoncé	Énonciataire énoncé
Débrayé Destinateur-Sujet compétent	Embrayé Voyageur potentiel

Dans le discours des guides, les rôles de l'énonciateur et l'énonciataire sont bien différents. À part le débrayage de l'énonciateur et l'embrayage de l'énonciataire synthétisé avec le rôle du voyageur, c'est surtout l'absence d'un sujet sensible (observateur) qui distingue les guides touristiques des autres discours de voyage. Nos analyses concernant des récits de voyage et des carnets de voyage ont mis au jour l'alternance entre le « perçu » et le « connu », entre la perception d'un sujet sensible et la connaissance d'un sujet intelligible lors du procédé de la reconstruction d'espace. Par contre, les guides touristiques ne contiennent que des « énoncés du savoir » composés par un sujet intelligible et compétent. Dans les discours du voyage, le mode de « saisie molaire » découlant d'une « vision référentielle » prête un savoir prédéterminé qui est indépendant d'un sujet sensible et percevant. Les carnets de voyage et les récits de voyage représentent la ville de manière différente à travers le sujet sensible. Les guides touristiques représentent le Bosphore à peu-près de la même manière en donnant des informations historiques et architecturales et des conseils pratiques sur les lieux à voir.

En outre, la temporalité des discours est différente dans les guides touristiques. Les guides visent à organiser le futur voyage de l'énonciataire « touriste », alors que les carnets de voyage et les récits de voyage qui ne possèdent pas un discours procédural ne visent pas à inciter l'énonciataire à voyager. Nous pouvons dire que l'aspect terminatif des carnets et des récits s'oppose à l'aspect inchoatif des guides. Dans les guides touristiques, à l'opposé des carnets de voyage et des récits de voyage qui traitent d'un voyage accompli, il s'agit d'un voyage inaccompli. Les guides et leur lecture mettent en évidence des temporalités plus

³³¹ Denis Montagnon, *Istanbul Le guide évasion*, op. cit., p. 148.

complexes que les autres corpus. On peut lire le guide avant le voyage et on peut le lire pendant le voyage; et cela modifie sans doute les positions énonciatives et les visées référentielles des textes et des images. Les récits et les carnets ont une « fonction mémorielle » (il s'agit d'un souvenir de voyage) et une « fonction testimoniale » (l'énonciateur atteste ce qu'il a vécu et ressenti), alors que les guides ont une « fonction incitative » (de l'ordre de la manipulation) et une « fonction pratique » (de l'ordre de la compétence). Dans la phase de manipulation, l'énonciateur en tant que destinataire (agent de persuasion) attribuent les valeurs aux objets (lieux) pour préciser les objets de perception et le parcours du voyageur. Dans la phase de compétence, suivant les opérations de persuasion, l'énonciataire-voyageur est muni du savoir-faire pour visiter la ville. Les guides touristiques concernant les phases de manipulation et de compétence se distinguent des récits de voyage et des carnets de voyage concernant les phases de performance et de sanction.

Vu la différence au niveau de la narrativité, au niveau des instances énonciatives et au niveau de la temporalité, nous pouvons distinguer les guides touristiques des carnets de voyage et des récits de voyage. Les exemples suivants mettent au jour les caractéristiques des guides touristiques par rapport aux autres discours du voyage.

4.1.2. Analyse de la partie d'introduction dans *le Guide Voir*

Istanbul-le Guide Voir de Hachette traite le Bosphore sur sept doubles pages, en trois parties : la première partie concernant la première double-page met en place un programme de voyage sur le Bosphore ; les trois double-pages suivantes nous informent sur les lieux à voir lors d'une croisière sur le Bosphore ; et la troisième partie concernant les trois double-pages suivantes présente ces lieux sur une carte.

La première double-page met en place un programme de voyage : Le texte sert à attribuer les valeurs aux objets et à transmettre le savoir-faire à l'énonciataire ; le plan précise rapidement les objets (lieux) de perception et la photo présente un des

éléments du Bosphore (la forteresse d'Asie). Cette première double-page est composée de trois fragments. La photo de la forteresse d'Asie accompagnée de la légende, la photo du « yali » entourée du texte et le plan de la croisière accompagné des légendes peuvent être qualifiés comme des fragments à part. Ces fragments marqués par les différents modes d'expression (l'écrit et le visuel) s'articulent dans la mise en page et construisent ensemble un programme de voyage.

Le premier fragment marqué par la « stratégie élective »³³² est une focalisation sur la forteresse d'Asie. La légende liée par un indicateur à la photo « L'Anadolu Hisari, la forteresse d'Asie, sur la rive asiatique du Bosphore » et le « cadrage vertical et serré » orientent la saisie du spectateur-énonciataire vers la forteresse. Cet énoncé iconique met en place un double point de vue : la vue en contre-plongée sur la forteresse qui domine et la vue en plongée sur les bateaux qui semblent placés « en dessous » du regard du spectateur. La juxtaposition des figures appartenant à la ville actuelle (bateaux de pêche) et à l'ancienne ville (forteresse) représente l'espace sur l'axe du /présent/ et du /passé/. La figure de la forteresse qui donne le sentiment d'être dominé indique la grandeur de l'ancienne ville par l'« angle de vue en contre plongée », alors que la figure des bateaux qui donne le sentiment de dominer dénote la modestie de la ville actuelle par l'« angle de vue en plongée ».

La prise de vue et la perspective construisent la place du regard de l'énonciataire-spectateur. Dans la composition, les bateaux de pêche se placent dans le premier plan et la forteresse se trouve dans le second plan. Ce fragment présentant la forteresse du point de vue du Bosphore implique la position de l'énonciataire-spectateur. Nous pouvons dire que ce fragment (photo+légende) est lié aux autres fragments (texte+photo et plan+légendes) par la position de l'énonciataire-spectateur, autrement dit, la cohésion entre les fragments est assurée par le point de vue de l'observateur. Le texte propose de découvrir la ville depuis le Bosphore et l'énonciataire (des photos) en tant que spectateur saisit la ville du point de vue du Bosphore.

³³² Jacques Geninasca, *op. cit.*, p. 59.

Le deuxième fragment contient un texte et une photo du « yalı » accompagnée d'une légende. La légende de la photo écrite en caractères gras et de petite taille se distingue du texte par sa typographie et sa fonction. Cette légende assumant la « fonction d'ancrage » sert à orienter l'interprétation de l'énonciataire lors de la lecture de l'image, alors que le texte assume diverses fonctions dans les guides touristique : Le texte contient un « discours procédural »³³³ concernant des conseils pratiques et des recommandations pour découvrir le Bosphore, un « discours incitatif »³³⁴ motivant l'énonciataire-voyageur à faire la croisière sur le Bosphore et « un discours évaluatif »³³⁵ fournissant des évaluations sur le Bosphore.

Les guides précisent les objets de perception et les manières de les découvrir. Ils créent pour l'énonciataire un objet de valeur désirable qui engage un programme de voyage. Si on considère le discours du guide dans une perspective de sémiotique narrative, on peut noter que l'énonciateur assume un rôle de destinataire: il met en perspective le programme de voyage (objet-valeur) mais également il transmet le savoir-faire, la compétence (objets-modaux). Par le procédé de la valorisation, en opposant la « fraîcheur » à la « chaleur », le « repos » à l'« agitation » et au « bruit », l'énonciateur vise à inciter le voyageur à découvrir le Bosphore en naviguant. C'est ainsi que l'énonciateur assume le rôle de destinataire dans le texte suivant :

Pour se reposer du bruit et de l'agitation d'Istanbul, rien ne vaut une promenade sur le Bosphore (p.144-149), en particulier en été quand la fraîcheur des brises marines contraste avec la chaleur de la ville...Le bateau offre le moyen le plus facile de découvrir le détroit qui relie la mer Noire et la mer de Marmara...³³⁶p. 137 *Istanbul Le Guide Voir*

À l'opposé du *Guide Voir*, l'énonciateur s'exprime parfois par le « nous » dans le « Guide du routard ». Dans la forme de l'énonciation énoncée, utilisée rarement dans les guides touristiques, l'énonciateur embrayé par le « nous » n'assume pas le rôle de voyageur et de sujet sensible (observateur). À l'opposé du « je » qui crée un discours subjectif, le « nous » désignant un sujet du savoir (sujet

³³³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op cit.*, p. 135.

³³⁴ **Ibid.**

³³⁵ **Ibid.**

³³⁶ Rosie Ayliffe et al., *Istanbul Le guide voir, op. cit.*, p. 137.

compétent) conserve l'objectivité du discours. Il faut noter que la présence de l'énonciateur n'est remarquable que dans les informations pratiques :

En fait, nous vous conseillons de prendre le bateau à l'aller et de revenir en bus sur la coté européenne jusqu'à Sarıyer : gain de temps (compter 45 mn pour le retour) et puis, si vous avez votre journée, vous pouvez suivre l'itinéraire que nous proposons plus loin.³³⁷ *Istanbul Le guide du routard*

Dans le texte du *Guide Voir*, l'aspect narratif du discours met en place des oppositions de valeurs et un programme d'action conforme à ce système de valeurs. Le « bruit » et l'« agitation » sont donnés comme dysphoriques et la croisière sur le Bosphore est présentée comme un moyen de s'éloigner du « bruit » et de la « chaleur » de la ville. Bien que l'énonciateur soit débrayé dans ce texte marqué par la forme de l'énonciation non énoncée, la mise en avant des éléments sensibles dénote un acte perceptif sur l'axe de l'ouïe et de la sensori-motricité : il s'agit d'une saisie au niveau auditif (bruit), au niveau visuel (agitation) et au niveau sensori-moteur (le passage de la chaleur à la fraîcheur). À la différence des récits de voyage et des carnets de voyage, dans les guides touristiques, la perception de l'espace n'est pas prise en charge par un énonciateur énoncé. L'absence de l'énonciateur énoncé synthétisé avec un sujet sensible (observateur) sert à renforcer la subjectivité dans le discours des guides. Comme nous l'avons déjà noté, les guides s'adressent directement à l'énonciataire par le « vous » et attribue le rôle du voyageur-observateur à l'énonciataire :

...mais vous pouvez aussi décider de visiter les sites jalonnant ce parcours à votre propre rythme en utilisant d'autres modes de transport.³³⁸

À la suite de cette partie narrativisée qui met en place un programme de voyage, le « vous » de l'énonciataire disparaît dans la partie descriptive. L'espace se définit par l'agencement des figures autour de l'isotopie de la /richesse/ telles que « élégantes villas », « gracieuses mosquées », « opulent palais » « riches demeures », « citadins les plus aisés », « sites résidentiels », « meilleurs restaurant et boîtes de

³³⁷ Olivier Page et al., *Istanbul Le guide du routard*, op. cit., p. 189.

³³⁸ Rosie Ayliffe et al., *Istanbul Le guide voir*, op. cit., p. 137.

nuit ». Bien que l'énonciateur reste débrayé, les adjectifs qualificatifs peuvent être désignés comme les évaluations positives d'un sujet de regard. Au niveau narratif, on pourrait dire que l'énonciateur assumant le rôle de destinataire propose au sujet (énonciataire-voyageur) des objets-valeurs pour la mise en place du programme de voyage. Les maisons anciennes situées au bord du Bosphore et les anciens villages de pêcheurs sont « euphoriques » dans la perspective touristique :

Sur une grande partie, les deux rives sont bordées d'élégantes villas en bois, les yalis, de gracieuses mosquées et d'opulents palais du XIXème siècle. Les plus riches demeures possèdent des entrées au bord de l'eau. Elles datent de l'époque où les citadins les plus aisés circulaient sur le Bosphore en caïques, barques mues par des équipes de rameurs. Les anciens villages de pêcheurs se nichent entre les sites résidentiels qui abritent aujourd'hui certains de meilleurs restaurants et boîtes de nuit d'Istanbul.³³⁹

Dans ce texte où l'énonciateur reste débrayé, c'est la voix du texte qui parle, pourtant les évaluations positives telles que « rien ne vaut une promenade sur le Bosphore » et « le bateau offre le moyen le plus facile de découvrir le détroit » dénotent la présence d'un « sujet compétent ». Dans ce cas-là, l'énonciateur est un sujet compétent, disposant du « savoir-faire » qu'il transmet à l'énonciataire-voyageur. Il s'agit de passer du « virtuel » à l'« actualisé », en fournissant la compétence au voyageur. Le rôle du guide est à la fois celui du destinataire qui transmet les « valeurs » dans la manipulation, et celui du « donateur » qui transmet la compétence.

Les guides ne visent pas à décrire l'espace du point de vue d'un observateur synthétisé avec un énonciateur énoncé, mais ils visent à transmettre des informations générales afin d'organiser le futur voyage de l'énonciataire-voyageur virtuel. Il est possible que l'énonciateur projette dans son discours le point de vue perceptif de l'énonciataire. Autrement dit, l'énonciataire peut être installé dans le discours comme un sujet de faire et comme un pôle de perception sensible.

Dans la première double-page, chaque fragment représente l'espace d'une manière différente. Le troisième fragment se distingue des autres fragments par son titre « le Bosphore d'un coup d'œil ». Ce titre marque une rapidité, un instant par

³³⁹ **Ibid.**

opposition à la « croisière » qui s'inscrit dans le temps (temps du voyage), et/ou par rapport aux pages suivantes qui développent la présentation du Bosphore (temps de la lecture). On note aussi l'écart entre l'instantanéité de l'image (la carte) et la durée du texte.

La carte qui représente l'espace sur une surface plane par le procédé de projection met en évidence un itinéraire de croisière sur un axe syntagmatique, alors que la légende numérotée fait la liste des objets de perception (les villages, les bâtiments, les musées et les palais à visiter) sur un axe paradigmatique. Il existe deux modes de « découpage » de l'espace : sur la carte qui représente la position des lieux dans l'espace géographique, les trois carrés découpent l'espace selon le parcours du voyage sur un axe syntagmatique, alors que les indications à gauche découpent l'espace selon une thématique des lieux (musées, ville, parcs, etc.) sur un axe paradigmatique. La légende numérotée indique la sélection faite par l'énonciateur dans le processus de la saisie et de la reconstruction du Bosphore. Ce guide reconstruit le Bosphore à partir de ces treize lieux de perception. La deuxième légende marque le centre d'Istanbul, le grand Istanbul, les arrêts de la croisière, les autoroutes et les routes principales sur la carte à l'aide des couleurs et des pictogrammes. Le découpage du Bosphore sur l'axe syntagmatique est aussi précisé dans la note explicative :

La croisière sur le Bosphore. Long de 33 km, le détroit a une largeur variant entre 700 m et 3,6 km. Nous avons divisé la croisière en trois étapes indiquées sur cette carte par des encadrés.³⁴⁰

Les carrés divisent le trajet du voyageur en trois parties et les lieux numérotés déterminent son programme du voyage qui commence à partir du « pont du Bosphore » (numéro 1) et qui s'achève à « Rumeli Kavağı » (numéro 13). Nous pouvons dire que le guide précise les objets de perception, les manières de les percevoir et le programme du voyage de l'énonciataire-voyageur : Les lieux décrits, photographiés et marqués sur la carte précisent les objets de perception.

³⁴⁰ **Ibid.**

La mise en perception est bien différente dans les guides touristiques par rapport aux carnets de voyage et aux récits de voyage. Les guides se distinguent des autres discours du voyage par les oppositions suivantes : la « visée prospective » s'oppose à la « saisie rétrospective », la perception de l'« attendu » s'oppose à la perception de l'« inattendu ». Dans les guides touristiques, la ville n'est plus un objet perçu par un sujet sensible, mais un objet connu par un sujet intelligible et compétent.

4.1.3. Analyse de la deuxième partie : les fragments numérotés et les fragments encadrés

Dans les guides touristiques, le Bosphore est reconstruit à partir des lieux sélectionnés. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un récit qui raconte une journée de la croisière faite par un voyageur, les fragments numérotés (dans les trois double-pages 138-143) selon le parcours de l'itinéraire créent l'effet de découvrir la ville lors d'une croisière, sur un axe syntagmatique. Parmi ces fragments numérotés figurent des fragments enchâssés.

Il s'agit d'un énoncé fragmentaire, les textes numérotés et les textes encadrés construisent chacun un fragment à part. Chaque fragment est lisible et compréhensible indépendamment des autres fragments. La lecture linéaire n'est pas nécessaire. On peut faire une lecture sélective, en feuilletant les pages du guide. La cohésion entre ces fragments est assurée par les chiffres qui les mettent en ordre selon le trajet de la croisière présentée dans la carte de la page précédente : 1.le pont du Bosphore, 2.le palais de Beylerbeyi, 3.Bebek, 4.le palais de Küçüksü, 5.le musée d'Aşiyân, 6.la forteresse d'Europe, 7.Kanlıca, 8.le parc d'Emirgan, 9.les pavillons de Maslak, 10.le palais du Khédive, 11.Beykoz, 12.le musée Sadberk Hanım, 13.Rumeli Kavağı.

Au plan de l'expression, les fragments se distinguent les uns des autres par la mise en page, par l'encadrement et par les titres écrits en gras. Parmi ces fragments numérotés, les trois fragments encadrés concernant « les yalis du Bosphore », « les oiseaux du Bosphore » et « Jason et les Symp légades » se distinguent par le procédé

d'encadrement. De même, dans la dernière page du chapitre présentant le nord du Bosphore sur une carte, on trouve un fragment encadré qui concerne « la pêche sur le Bosphore ».

La distinction entre les deux types de fragments s'effectue aussi au niveau du contenu : les fragments numérotés déterminent les objets (lieux) de perception dans l'ordre du programme de voyage, alors que les fragments encadrés contiennent des discours focalisés sur une spécificité du Bosphore telles que les « yalı », la migration des oiseaux, le mythe grec de la Toison d'Or, la pêche sur le Bosphore. Les fragments encadrés donnent des informations supplémentaires concernant le Bosphore et non pas tel ou tel site. Ils ne représentent pas un lieu particulier sur le parcours de l'itinéraire dans le Bosphore. Dans cet énoncé fragmentaire, les fragments numérotés qui précisent le parcours de l'itinéraire dans le Bosphore assurent la cohésion entre les fragments.

Chaque fragment numéroté présente un objet (lieu) de perception. L'analyse des fragments numérotés nous permettra de mettre en évidence le procédé de la reconstruction figurative adopté dans ce genre de discours : Les fragments numérotés concernent des informations pratiques sur l'axe de /faire/, des informations historiques sur l'axe de /dire/ et des informations architecturales sur l'axe de /montrer/. Chaque fragment numéroté prête des informations pratiques à l'aide des pictogrammes indiquant la localisation, les numéros de téléphone, les heures d'ouverture, les lignes de bus, les embarcadères, les stations des transports communs, l'accès payant, la visite guidée et l'interdiction de photographier.

Dans *le Guide Voir* de Hachette, les informations pratiques se distinguent du texte par la typographie et/ou par la mise en page. L'information pratique écrite en petits caractères se trouve dans un paragraphe à part entre le titre et le texte. Elle peut se figurer également dans un texte encadré sous le titre « mode d'emploi ». Ce paragraphe donne du /savoir faire/ à l'énonciataire voyageur virtuel. Par exemple, pour visiter le palais du Khédive qui se trouve dans la côté asiatique, on doit prendre un bus (15, 15A, 15P) depuis Üsküdar ou on doit marcher cinq minutes depuis Kanlıca. Le palais est ouvert de 9.30h à 17h tous les jours sauf lundi et jeudi, et

pendant l'hiver du mois d'octobre jusqu'au mois d'avril, il est ouvert de 9h à 16h. L'accès est payant et il y a la possibilité de faire la visite guidée. Les guides qui possèdent un discours procédural transmettent la connaissance nécessaire pour accéder aux lieux sélectionnés. Les informations pratiques présentent le lieu comme un « objet visitable » sur l'axe de /faire/ par l'énonciataire-voyageur virtuel.

De même, le *Guide Évasion* donne des informations pratiques concernant la découverte du Bosphore dans un page à part sous le titre « mode d'emploi ». Et le *Guide du Routard* décrit la croisière sur le Bosphore en trois étapes : « Comment faire la croisière ? », « À voir à l'aller en bateau », « À voir au retour en bus ». Comme l'indiquent les titres, dans le *Guide du Routard*, la première partie ne concerne que des informations pratiques et les deux parties suivantes précisent les objets (lieux) à voir.

Le *Guide du Routard* se distingue des autres guides non seulement par le mode d'expression (il ne contient pas des photos), mais aussi par son contenu. Les pictogrammes (dessins figuratifs stylisés) utilisés servent à distinguer les fragments : le pictogramme du « voyageur qui marche » dénote la présentation d'un objet (lieu) de visite ; le pictogramme d'une « assiette avec des couverts » indique un restaurant ; le pictogramme d'un verre désigne les lieux où l'on peut boire de l'alcool ; le pictogramme d'une « maison » évoque un logement, le pictogramme d'une « note de musique » désigne un lieu musical, et le pictogramme d'une « flèche » marque les informations pour le déplacement du voyageur.

Dans le *Guide du Routard*, la structure fragmentaire est construite à l'aide des pictogrammes. Les paragraphes suivants sont accompagnés chacun par un autre pictogramme. Le premier paragraphe marqué par le pictogramme de voyageur décrit les objets (lieux) à voir, le deuxième paragraphe accompagné par le pictogramme d'assiette présente un restaurant et le dernier paragraphe marqué par le pictogramme de flèche donne des informations pratiques pour y accéder.

Emirgân est surtout célèbre pour son parc de tulipes juste au nord du musée de Sakıp Sabancı. Un lieu féérique et très calme en semaine. Au centre de ce parc, qu'il faut surtout voir au printemps, se dressent trois pavillons de la fin du XIXe siècle appelés Sarı Köşk (le

kiosque Jaune), Pembe Köşk (le kiosque Rose) et Beyaz Köşk (le kiosque Blanc). On dit que le thé servi dans les cafés d'Emirgân est particulièrement savoureux en raison de la qualité de l'eau locale. Alors le raki doit être lui aussi meilleur.³⁴¹

Sarı Köşk (le kiosque Jaune) : dans le parc d'Emirgân. 229-50-38. Ouv 9h-22h. Repas env 10 E en sem ; le w-e, buffet à volonté env 17 E. Belle vue sur le Bosphore depuis le balcon qui surplombe un étang au milieu du parc.³⁴²

Poursuivez ensuite en bus jusqu'à Kabataş (ligne no 40, 40T, 42T, 25^E, 22 ou 22RE). Arrêt possible en chemin à Ortaköy ou Beşiktaş. Depuis Kabataş, correspondance en tramway vers le vieil Istanbul ou en funiculaire vers le pl. de Taksim.³⁴³

La fragmentation n'est pas précise à ce point dans les textes du *Guide Voir*. Les pictogrammes ne servent pas à distinguer des fragments, mais ils accompagnent les informations pratiques. À part les informations pratiques, le *Guide Voir* comportent des informations encyclopédiques. Les textes fournissant des informations géographiques et architecturales sont marqués par l'utilisation du présent de l'indicatif et les textes concernant des anecdotes historiques sont marqués par l'utilisation du passé simple et de l'imparfait. Dans les guides touristiques, nous trouvons la caractérisation référentielle des lieux dans l'espace et le temps. Qu'il s'agisse de l'embrayage temporel ou du débrayage temporel, ces énoncés du savoir ne reflètent pas le point de vue subjectif d'un observateur.

Dans le discours des guides marqué par la forme de l'énonciation non énoncée, toutes les marques d'énonciation s'effacent. L'énonciateur non énoncé est un sujet intelligible décrivant l'espace sur l'axe du /passé/ et du /présent/. L'énonciateur non énoncé en tant que « narrateur » transmet des informations historiques sur l'axe de /dire/, et en tant que « descripteur », il transmet des informations architecturales sur l'axe de /montrer/. Dans tous les deux cas, l'énonciateur reste débrayé, mais la reconstruction des lieux (objets) se modifie. Le débrayage temporel sert à créer un « objet de connaissance » sur l'axe de /dire/, alors que l'embrayage temporel sert à créer un objet de perception sur l'axe de /montrer/.

³⁴¹ Olivier Page et al., *Istanbul Le guide du routard, op. cit.*, p. 193

³⁴² **Ibid.**

³⁴³ **Ibid.**, p. 194.

Même s'il s'agit d'une description sur l'axe de /montrer/, les descriptions ne mettent pas en scène la saisie d'un sujet sensible, mais le savoir d'un sujet intelligible comme l'indique l'usage de la terminologie technique pour l'architecture. Les informations historiques et architecturales données sur le palais de Beylerbeyi et le palais de Küçüksü illustrent les deux rôles de l'énonciateur, à savoir le narrateur et le descripteur. Le narrateur raconte l'histoire de ces lieux (objets) sur l'axe temporel, alors que le descripteur décrit le lieu de telle sorte qu'un observateur puisse voir. L'alternance entre le « dit » et le « montré » constitue la base des guides touristiques. Les exemples ci-dessous illustrent les deux modes de présences de l'objet : objet historique sur l'axe de /dire/ et objet architectural sur l'axe de /montrer/ :

Information historique sur l'axe de /dire/ : Le palais de Beylerbeyi : Abdül-Aziz le fit édifier entre 1860 et 1865 pour y résider l'été et recevoir des dignitaires étrangers. Le duc et la duchesse de Windsor et, surtout l'impératrice Eugénie y résidèrent, entre autres...p. 138. Le palais de Küçüksü : Le sultan Abdül-Mecit 1^{er} commanda l'édifice à l'architecte de la cour Nikoğos Balyan pour y loger son entourage lorsqu'il se rendait aux Eaux-Douces d'Asie. Ces prairies arrosées par les rivières Küçüksü et Göksu accueillirent pendant des siècles les pique-niques de la noblesse ottomane. À son achèvement en 1856, le sultan, trouvant la demeure trop fade, exigea plus d'ornementation...³⁴⁴

Information architecturale sur l'axe de /montrer/ : Le palais de Beylerbeyi : Le palais compte trente pièces somptueusement ornées de boiseries patinées imitant le marbre, de lustres en cristal, de vases de Sèvres et de tapis de Hereke. Une fontaine et un bassin décorent le hall d'entrée, l'eau courante étant un luxe très apprécié. p. 138. Le palais de Küçüksü : La disposition des pièces obéit à un plan typiquement ottoman : chaque étage possède un grand salon central ouvrant à chaque angle sur une chambre.³⁴⁵

Dans les guides touristiques, nous pouvons parler de la construction d'un objet complexe : un « objet visitable » sur l'axe de /faire/, un « objet historique » sur l'axe de /dire/ et un « objet descriptible » sur l'axe de /montrer/. Les énoncés du savoir précisant les objets de perception potentiels déterminent la visée de l'énonciataire-voyageur virtuel. L'usage du guide peut précéder le voyage et alors il crée pour l'énonciataire un objet-valeur désirable qui engage un programme de voyage. Mais le guide peut être aussi utilisé pendant le voyage. Dans ce cas-là, l'énonciataire-voyageur réunira les objets (lieux) perçus lors du voyage et les objets (lieux) lus dans le guide.

³⁴⁴ Rosie Ayliffe et al., *Istanbul Le Guide Voir*, op. cit., p. 140.

³⁴⁵ *Ibid.*

Tableau 31 : Construction de l'objet touristique

Informations pratiques	Informations historiques	Informations architecturales
/faire/ Objet visitable Énonciataire-voyageur virtuel	/dire/ Objet historique Débrayage temporel Énonciateur-narrateur	/montrer/ Objet descriptible Embrayage temporel Énonciateur-descripteur

Nous avons constaté qu'il y a l'alternance entre le « perçu » et le « connu » dans les récits de voyage et les carnets de voyage. Mais, dans les guides touristiques, nous n'y trouvons pas l'articulation entre la connaissance et la perception. Les guides sélectionnent des objets et des détails potentiellement perceptibles. On construit avec le guide un « référent » du discours susceptible de devenir un objet réel de perception (visée et saisie). On pourrait dire que le discours du guide construit un « simulacre » de saisie (présentation d'objets) pour un simulacre de visée. Ce dispositif « virtuel » (dans le discours) est susceptible d'engager réellement un programme de « voyage ».

4.1.4. Analyse d'un fragment : « Kanlıca » espace dit et montré

Dans le chapitre sur le Bosphore, la plupart des fragments numérotés contiennent un texte et une photo accompagnée d'une légende à l'exception du cinquième fragment concernant le musée d'Aşiyân et du dixième fragment concernant le palais du Khédive. Les photos et les textes sont marqués par des différentes « stratégies de points de vue ». Par exemple, par la « stratégie englobante », ³⁴⁶ l'énonciateur donne une vue d'ensemble de la forteresse d'Europe. Et par la « stratégie particularisante », il se focalise sur une partie du palais de Beylerbeyi. Selon les différentes « stratégies des points de vue » adoptés dans l'énoncé iconique, le rapport entre le texte et l'image se modifie d'un fragment à l'autre.

³⁴⁶ Jacques Geninasca, *op. cit.*, p. 59.

Dans les guides touristiques, nous avons constaté que l'espace est représenté sur l'axe de /dire/ et de /montrer/ : Les informations historiques (récits, anecdotes inclus dans le texte) reconstruisent l'espace sur l'axe de /dire/ (espace dit) ; les informations architecturales (descriptions) représentent l'espace sur l'axe de /montrer/ (espace montré). De même, les photos et les cartes contribuent à la représentation de l'espace sur l'axe de /montrer/. Pour mettre au jour l'alternance entre le « dit » et le « montré », nous nous proposons d'étudier le fonctionnement de la photo, de la légende et du texte dans le fragment sur « Kanlıca ».

La lecture d'un fragment nécessite de faire des allers-retours entre le texte, l'image et la légende. Dans ce fragment sur « Kanlıca », la photo et le texte assument réciproquement une « fonction complétive » : La photo montre le café et la mosquée mentionnés dans le texte. Et la légende accomplissant la « fonction d'ancrage » contribue à l'interprétation de l'image en orientant le regard de l'énonciataire-spectateur vers le « café ». Le texte décrit la ville à partir de trois figures : les « cafés » qui servent du « yaourt », la « mosquée d'Iskender Paşa » qui se trouve au pied de l'embarcadère et le « yalı de Köprülü Amcazade Hüseyin Paşa » qui est le plus ancien « yalı » du Bosphore. Toutes les figures mentionnées dans le texte ne se trouvent pas dans la photo et la légende : La photo ne représente que le café et la mosquée. La légende ne mentionne que le café servant du yaourt. Parmi les figures représentées dans le texte, un lieu est mis en évidence dans la photo par la « stratégie élective ». Le café dont on parle (texte et légende) et le café qu'on voit (photo) créent un espace « dit » et « montré » sur l'axe du /visible/ et du /lisible/.

Dans le discours des guides marqué par la forme de l'énonciation non énoncée, les adjectifs démonstratifs « cette petite ville » servent à établir le rapport entre l'image et le texte et à orienter la saisie de l'énonciataire vers la photo lors de la lecture du texte. Le problème de la référence est assez complexe dans les guides touristiques. L'adjectif démonstratif peut être désigné comme une référence à la ville réelle, une référence à la ville dont on « parle » (titre, nom) et une référence à la ville qu'on « voit » dans l'image. Autrement dit, il s'agit d'une référence à l'espace « dit » et à l'espace « montré ».

L'énonciateur tout en restant débrayé attribue le rôle du voyageur à l'énonciataire non énoncé par le pronom personnel « vous ». La dégustation du « yaourt crémeux » met en place la présence de l'objet qui est plutôt « sensible » pour un observateur plutôt « corporel ». L'usage du verbe « déguster » au futur et du pronom personnel « vous » envisage une éventualité et présente un objet de perception potentiel pour un énonciataire-voyageur virtuel. Par rapport aux autres discours de voyage, le rôle du voyageur est bien différent dans les guides touristiques. À la différence des carnets de voyage et des récits de voyage qui reconstruisent l'espace à partir d'un voyage fait par un voyageur, les guides touristiques représentent l'espace en juxtaposant les objets de perception potentiels pour un voyageur potentiel. On pourrait noter que l'énonciateur est « omniscient », il connaît l'état passé de ce qu'il faut « voir » au présent. On mentionne l'histoire de la demeure autrefois entière et dont « il ne reste que » le salon.

La légende: Café servant le fameux yaourt de Kanlıca

Espace « montré », « objet descriptible » sur l'axe de /montrer/ : Cette petite ville a pour principal sujet d'orgueil son yaourt crémeux. Vous le dégusterez dans tous les cafés qui bordent la grand-place près du débarcadère. La mosquée d'Iskender Pasa au pied du débarcadère... L'édifice a connu plusieurs remaniements, un toit plat remplaçant la coupole en bois ; le porche est un ajout...Juste au sud de Kanlıca subsiste le plus ancien yali du Bosphore : le yali de Köprülü Amcazade Hüseyin Paşa...

Espace « dit », « objet historique » sur l'axe de /dire/ : La mosquée d'Iskender Pasa est une œuvre mineure de Sinan, bâtie pour un vizir de Soliman le Magnifique en 1559-1560...Ministère de Mustafa II, le quatrième grand vizir de la famille des Köprülü Hüseyin Paşa le fit élever en 1698 et c'est dans cette demeure que les Ottomans signèrent en 1699 avec l'Autriche, la Pologne, la Russie et Venise le traité de Karlowitz (p.25) qui entérinait la perte de Hongrie pour l'empire. Il ne reste de la villa, fermée aux visiteurs, qu'un salon en forme de T à la coupole soutenue par des étais en bois.

Ce fragment contient des informations pratiques, historiques et architecturales. Kanlıca, ville marquée comme un arrêt au cours de la croisière dans la carte de la page 137 se trouve dans la « rive asiatique ». On peut y accéder par les bus 15, 101. Le texte s'ouvre par une description au présent. Il s'agit d'abord un « objet visitable » sur l'axe de /faire/ : On peut y aller par le bus, on peut « déguster le yaourt » dans « les cafés qui bordent la grand-place près du débarcadère ». On peut

voir la mosquée d'Iskender Paşa « bâtie pour un vizir de Soliman le Magnifique » et « le yali de Köprülü Amcazade Hüseyin Paşa » qui est le plus ancien « yalı » du Bosphore. Les figures de la mosquée et du « yalı » apparaissent comme des « objets historiques » sur l'axe de /dire/ dans les informations historiques et comme des « objets descriptibles » sur l'axe de /montrer/ dans les informations architecturales. L'alternance entre les informations historiques et les informations architecturales permet à l'énonciateur de reconstruire la ville sur l'axe de /dire/ et de /montrer/.

Nous constatons que Kanlıca est un espace « dit » et « montré » dans le guide touristique, non seulement par le fonctionnement des photos et des textes, mais aussi par le contenu des textes décrivant le lieu comme un « objet de connaissance » sur l'axe de /dire/ et comme un « objet de perception » sur l'axe de /montrer/. Il faut noter que la perception ne relève pas du « vécu » et d'une « vue subjectivante »,³⁴⁷ mais elle découle du « savoir » et d'une « vue objectivante ».³⁴⁸

Dans le « Guide Évasion » et le « Guide du Routard », la représentation de la ville « Kanlıca » est faite par l'alternance entre « on » et « vous », autrement dit, entre un « voyage réel au présent » et un « voyage potentiel au futur ». C'est une caractéristique énonciative des guides. La description d'une suite d'actions (au présent) est suivie par une anticipation narrative (au futur). On passe d'une formulation « débrayée » (on) à une formulation « embrayée » (vous) : « le bateau passe sous le pont...vous noterez deux beaux yalı ». Cette stratégie énonciative sert à créer un discours objectif sur la ville. Le lecteur s'identifie aux « touristes d'Istanbul » et assume le rôle du sujet sensible et percevant lors de la reconstruction de l'espace. L'observateur est synthétisé avec un énonciateur énoncé dans les carnets de voyage et les récits de voyage, tandis qu'il est synthétisé avec un énonciataire énoncé dans les guides touristiques. L'utilisation du pronom impersonnel « on » sert à construire un « énoncé du savoir » et à conserver l'objectivité du discours.

Le bateau passe sous le pont de Fatih Sultan Mehmet (1987), beaucoup plus spectaculaire que le précédent pont par sa taille, juste avant de faire escale à Kanlıca (rive asiatique). Peu avant d'appareiller, vous noterez deux beaux yalı, celui des Köprülü, du nom d'une

³⁴⁷ **Ibid.**, p. 200.

³⁴⁸ **Ibid.**

importante dynastie de grands vizirs du XVIIe s., et celui des Koç (1913), appartenant à un grand industriel turc.³⁴⁹ « Guide Évasion »

Puis on passe sous le second pont suspendu : le pont Mehmet Fatih, construit en 1988, enjambe le détroit en son point le plus étroit (700 m). *Kanlıca*, sur la rive asiatique, est le second arrêt du *vapur* de la croisière. C'est un village réputé pour ses yaourts. On les mange sucrés ou au miel (*bal*). On vient de loin pour les déguster, et les serveurs du bateau ne manqueront pas de vous en proposer après l'escale (un peu cher, quand même). Près de l'embarcadère plusieurs cafés en servent, mais le plus renommé est *İsmail Ağa Kahvehanesi*, sur la petite place. C'est ici que viennent les dames des environs, pour manger le yaourt et se lire mutuellement leur avenir dans le marc de café.³⁵⁰ « Guide du Routard »

4.1.5. Analyse de la troisième partie : rapport texte-image dans la carte

La troisième partie du chapitre possède un dispositif sémiotique très différent par rapport à la partie précédente composée des fragments numérotés et encadrés. Les trois double-pages (144-149) représentent en détail l'itinéraire de la croisière qui est déjà présenté d'une manière globale et rapide sur la carte de la première partie (p. 137). Le programme du voyage précisé dans la partie d'introduction du chapitre (la première double-page) est représenté en trois étapes dans la troisième partie, à savoir le sud du Bosphore, le centre du Bosphore et le nord du Bosphore.

Dans chaque double-page, nous trouvons deux cartes : une carte à petite échelle qui délimite la représentation du Bosphore et une carte à grande échelle qui couvre toute la double-page et qui représente en détail la partie focalisée dans la petite carte. Les cartes (à petite échelle ou à grande échelle) font la représentation planaire et partielle du Bosphore. Dans les guides touristiques, nous trouvons surtout des cartes thématiques qui font la représentation de l'espace à partir d'un thème spécialisé et des plans qui sont des cartes à grande échelle représentant des différentes parties d'une ville. Par exemple, la carte de la croisière est une carte thématique qui précise les routes principales, les embarcadères des ferries, les points de vue, les « *yalı* » du Bosphore et l'itinéraire de la croisière. Les lieux sont situés et

³⁴⁹ Denis Montagnon, *Istanbul Le Guide Évasion*, op. cit., p. 152.

³⁵⁰ Olivier Page et al., *Istanbul Le Guide du Routard*, op. cit., p. 191.

nommés (avec une courte légende) sur la carte (espace global du Bosphore) ; certains sont représentés par la photo : avec un trait pour les situer sur la carte et avec une légende plus développée. Les différentes techniques d'iconicité et de représentation dominent cette partie.

L'alternance entre la carte et sa légende, la carte et les photos, les photos et les légendes, la carte et le texte contribue ensemble à l'instauration du sens dans la troisième partie. Autrement dit, cet énoncé polysémiotique marqué par l'abondance et la diversité des modes d'expression représente l'espace en associant le « dit » au « montré », le « visible » au « lisible ». Pour mettre en évidence le fonctionnement du texte, de la carte, des légendes, nous nous proposons d'analyser d'abord les textes. Chaque double-page contient un texte :

Une croisière sur le Bosphore : Flâner sur le Bosphore est un des grands plaisirs des touristes d'Istanbul. Vous pouvez vous inscrire à une croisière commentée ou prendre l'un des petits bateaux à Eminönü. Cependant ce sont les ferries des lignes maritimes turques (Denizyolları, voir p. 234-235) qui offrent le meilleur moyen d'effectuer cette promenade et, leur itinéraire est décrit dans les pages suivantes. Ces ferries proposent tous les jours deux ou trois rotations ponctuées de six arrêts, dont une escale plus longue pour déjeuner à Anadolu Kavağı. Vous pourrez revenir à Eminönü sur le même bateau ou rentrer en ville en autobus, dolmuş ou taxi.³⁵¹

Le centre du Bosphore : Au nord d'Arnavutköy, les faubourgs d'Istanbul cèdent la place à de jolis villages et bourgs tels que Bebek, riche en cafés et bars animés. Le courant qui rend la baignade dangereuse dans le Bosphore devient plus fort à son point le plus étroit (700 m), près du Fatih Köprü, pont suspendu. C'est à cet endroit que Darius et son armée traversèrent le détroit en 512 av. J.-C. sur les radeaux pour aller combattre les Grecs. Non loin, deux anciennes forteresses se sont face, de part et d'autre du Bosphore. Vous admirerez également les nombreux yalis qui jalonnent les rives, en particulier près de l'embouchure des rivières arrosant les prairies des Eaux-Douces d'Asie.³⁵²

Le nord du Bosphore : Au XIXe siècle, la rive européenne du détroit devint entre Tarabya et Büyükdere le lieu de résidence d'été des ambassadeurs auprès du gouvernement ottoman. Un relief plus abrupt rend ensuite les zones habitées plus dispersées. Le ferry s'arrête à Anadolu Kavağı pour une pause déjeuner, puis il fait demi-tour vers Istanbul. Vous pouvez aussi rentrer en bus ou en taxi. Le Bosphore s'étire encore sur environ huit kilomètres jusqu'à la mer Noire mais il traverse une zone militaire.³⁵³

³⁵¹ Rosie Ayliffe et al., *Istanbul Le Guide Voir*, op. cit., p. 144.

³⁵² *Ibid.*, p. 146.

³⁵³ *Ibid.*, p. 148.

Le premier texte concernant des informations pratiques propose un programme de voyage sur le Bosphore. On passe d'une formulation « débrayée » (les touristes) à une formulation « embrayée » (vous). C'est une caractéristique énonciative des guides. Le lecteur s'identifie aux « touristes d'Istanbul ». Nous constatons que le rôle du voyageur est attribué à l'énonciataire par le « vous ». Mais, à l'opposé des carnets de voyage et des récits de voyage, le programme de croisière reste virtuel dans le *Guide Voir*. Comme l'indique l'utilisation du futur, il y a une forme d'« anticipation » du voyage : « vous pourrez revenir ». On suppose le vouloir-faire et on fournit les éléments de la compétence dans ce texte : Si vous voulez faire une « croisière », vous pourrez « prendre un bateau à Eminönü », vous pourrez « déjeuner à Anadolu Kavağı » et vous pourrez « revenir à Eminönü sur le même bateau ».

À part ce texte informatif décrivant le Bosphore sur l'axe de /faire/, les informations pratiques sont fournies dans un fragment encadré sous le titre « mode d'emploi ». Les coordonnées des lignes maritimes, les heures de départ et la durée de la croisière sont notées dans ce fragment à part. Le premier texte assume la « fonction d'ancrage » en orientant l'interprétation de l'énonciataire lors la lecture de la carte. Le texte affirme que l'itinéraire de la croisière sur le Bosphore est montré dans les pages suivantes.

Le deuxième et le troisième texte contiennent des descriptions sur l'axe du /présent/ et des informations historiques sur l'axe du /passé/. L'énonciateur non énoncé assume le rôle du focalisateur en décrivant l'espace par une « vue objectivante ». Les descriptions des guides touristiques marquées par la « saisie molaire » créent un discours savant et objectif sur le Bosphore. Les textes et les photos disposent les objets (lieux) de telle sorte qu'un observateur (voyageur virtuel) puisse reconnaître lors de son voyage : les villages riverains, le pont de Fatih, les forteresses d'Asie et d'Europe sont mentionnés dans le texte et sont représentés sur la carte.

Les photos remplissent une double fonction dans les guides : La photo qui montre l'objet à atteindre pendant le voyage procède de la manipulation qui propose

un objet-valeur. Et dans le cas où le guide est utilisé pendant le voyage, la photo permet effectivement de reconnaître l'objet vu dont le texte parle. Les guides peuvent précéder le voyage et proposer la ville comme objet-valeur pour un sujet-voyageur virtuel et actualisé (on lui transmet un savoir-faire) ; mais s'ils sont utilisés pendant le voyage, les guides fournissent les éléments de savoir et de savoir-faire qui sont des objets perçus, des objets « visités » (objets de perception, d'évaluation et de connaissance). Comme nous l'avons déjà précisé, les visées des guides sont de l'ordre de la manipulation et de l'ordre de la compétence. L'énonciateur est à la fois un destinataire qui transmet les « valeurs » dans la manipulation, et un « donateur » qui transmet la compétence.

La lecture du deuxième texte déclenche des allers-retours entre le texte, la carte, les photos et les légendes. L'énonciataire-lecteur trouve sur la carte les figures mentionnées dans le texte. Par exemple, la reconstruction figurative des forteresses est faite par l'articulation du texte, de la photo, de la légende et de la carte. Le texte précise le lieu des forteresses sur le Bosphore: « deux anciennes forteresses se sont face, de part et d'autre du Bosphore » dans le « point le plus étroit du Bosphore », près du pont de Fatih. Les forteresses mentionnées dans le texte sont représentées dans les photos accompagnées d'une légende et elles sont marquées sur la carte avec un trait. Les légendes ci-dessous donnent de l'information historique sur l'axe de /dire/ et du /savoir/, alors que la carte qui implique les positions des forteresses et les photos qui nous laissent les voir précisent les figures sur l'axe de /monter/ et du /visible/. L'articulation entre l'espace « dit » et l'espace « montré », entre le « visible » et le « lisible » reconstruisent les figures des forteresses dans cet énoncé polysémiotique.

Forteresse d'Europe : Mehmet II éleva cette forteresse (p. 140) en 1452 au point le plus étroit du Bosphore pour préparer son invasion de Constantinople (p. 24).³⁵⁴

Forteresse d'Asie : Beyazıt 1^{er} érigea cette forteresse quand il assiégea en vain

³⁵⁴ **Ibid.**, p. 146.

Constantinople e 1396-1397.³⁵⁵

Dans la forme de l'énonciation non énoncée, l'adjectif démonstratif utilisé « cette forteresse » n'indique pas la présence d'un sujet de regard embrayé. Comme nous l'avons déjà remarqué dans les analyses de la deuxième partie, les démonstratifs établissent le rapport entre le « dit » et le « montré » : ils font référence à l'objet dont on parle et à l'objet qu'on voit dans la photo. La plupart des légendes contiennent un adjectif démonstratif et accomplissent une « fonction d'assemblage » lors de la construction figurative des objets (lieux).

« ce somptueux palais », « cette tour proche de la rive asiatique », « ce sanctuaire baroque », « ce sanctuaire bâti au XVI^e siècle par Sinan », « ce village datant de l'époque byzantine », « cette forteresse », « cette jolie petite rivière », « après ce village ».

Nous avons constaté que dans les guides touristiques, l'espace est reconstruit par la « saisie molaire » liée d'une « vue objectivante », mais les valeurs attribuées aux figures dans les légendes (somptueux palais, belles villas, agréable café, joli village, superbe vue du détroit, intéressantes collections d'antiquité) dénotent une certaine subjectivité. À ce point, il faut noter que les jugements de valeurs positives n'indiquent pas la présence d'un observateur et la saisie d'un sujet sensible dans l'espace représenté, mais ils servent à créer des objets de valeurs pour manipuler l'énonciataire-voyageur. Le procédé de valorisation est donc un procédé de persuasion et de manipulation. Comme nous l'avons déjà noté, le simulacre de la saisie construit un simulacre de la visée dans les guides touristiques.

4.1.6. Bilan

À l'opposé des carnets de voyage et des récits de voyage, la reconstruction de la ville ne relève pas de la saisie d'un observateur, mais elle procède de la visée d'un sujet compétent dans les guides touristiques. Les carnets de voyage et les récits de voyage présentent ce qu'on a perçu (saisie) par un voyageur-observateur lors d'un voyage accompli, alors que les guides touristiques présentent ce qu'on pourra

³⁵⁵ **Ibid.**, p. 147.

percevoir (visée) par un voyageur-observateur virtuel lors d'un voyage éventuel. Les guides se distinguent des autres discours de voyage par leur style énonciatif et par la temporalité. L'alternance entre la forme « embrayé » et la forme « débrayé », entre « les formes impersonnelles » et le « vous » est la caractéristique remarquable des guides.

La forme de l'énonciation non énoncée qui sert à renforcer l'objectivité du discours domine les guides touristiques. Le rôle du voyageur n'est pas attribué à un énonciateur énoncé, mais à un énonciataire énoncé qui est inscrit dans le texte sous la forme d'un « vous ». L'énonciateur non énoncé et l'énonciateur énoncé qui s'exprime par le « nous » assument le rôle du « destinateur » en attribuant les valeurs aux objets et il accomplit le rôle du « donateur » en fournissant du savoir-faire à l'énonciataire-voyageur. Le discours incitatif des guides qui procède de la phase de manipulation et de la phase de compétence se distinguent des autres discours de voyage qui sont de l'ordre de performance.

Conclusion

Dans ce travail comparatif centré sur les caractéristiques énonciatives des trois types de discours touristiques, nous avons limité notre analyse à deux récits de voyage, à trois carnets de voyage et à trois guides touristiques sur Istanbul: un chapitre du *Génie du Lieu* de Michel Butor publié en 1958, le récit intitulé « Istanbul » de Daniel Rondeau publié en 2005, *Istanbul Carnet d'Orient* de Jacques Ferrandez, publié en 2000, *Istanbul et les Stambouliotes* d'Ariane Bonzon et Christophe Merlin publié en 2004, *Istanbul : Carnet de la Sublime Porte* de Pierre Polomé et Virginie Broquet publié en 2004, et les trois guides de Hachette *Guide Voir*, *Guide du Routard*, *Guide Évasion* constituent notre corpus.

Dans les analyses des récits de voyage et des carnets de voyage, nous avons constaté des alternances entre les deux formes d'énonciation (énonciation énoncée et énonciation non énoncée) et des alternances entre les différents rôles d'énonciateur (sujet sensible et sujet savant). Dans la forme de l'énonciation non énoncée où s'effacent les marques d'énonciation, l'énonciateur en tant que focalisateur reste débrayé, il favorise son rôle du narrateur pour faire des descriptions d'actions sur l'axe de /faire/ et il favorise son rôle d'informateur pour donner un savoir préalable sur l'axe de /dire/. Dans la forme de l'énonciation énoncée, l'énonciateur embrayé en tant que spectateur s'installe dans l'espace représenté et en tant qu'assistant-participant, il contribue à la construction figurative de la ville à travers des ordres sensoriels sur l'axe de /percevoir/. Le degré de présence du sujet se modifie tout au long du texte dans les récits de voyage et les carnets de voyage.

Les récits de voyage et les carnets de voyage contiennent deux types d'énoncés : « énoncé du savoir » et « énoncé du vécu ». L'alternance entre le « vécu » et le « connu », entre la « vue subjectivante »³⁵⁶ et la « vue objectivante »³⁵⁷ entre la « saisie impulsive »³⁵⁸ et la « saisie molaire »³⁵⁹ résultent de la stratégie

³⁵⁶ Jacques Geninasca, *op. cit.*, p. 200.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁵⁹ *Ibid.*

d'attestation et de véridiction dans les discours du voyage. Il s'agit d'une ville perçue du point de vue d'un sujet sensible dont la perception est attestée par les sujets savants (compétents). Les énonciateurs délégués peuvent être aussi considérés comme des observateurs délégués qui attestent la saisie de l'énonciateur-observateur principal. La multiplicité des points de vue (savoir littéraire, géographique, historique) sert à renforcer l'objectivité dans les récits de voyage et les carnets de voyage.

Tableau 32 : Styles énonciatifs dans les récits de voyage et les carnets de voyage

Énonciation énoncée	Énonciation non énoncée
Embrayé	Débrayé
Spectateur Assistant-participant	Focalisateur
Sujet sensible	Sujet savant-compétent
Vécu	Connu
Perception	Connaissance
Saisie impressive-Saisie sémantique	Saisie molaire
Vue subjectivante	Vue objectivante

Le sujet sensible et le sujet savant (compétent) construisent ensemble la représentation de la ville dans les récits de voyage et les carnets de voyage. Les différents modes de présence (rôles) et les différents modes de saisie du sujet mettent en évidence des « objets de perception » et des « objets de connaissance ». La construction figurative de la ville procède de l'alternance entre le sujet sensible et le sujet savant, entre le « perçu » et le « connu », entre la sensation et le savoir.

Dans les « énoncés du vécu », la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût, la sensori-motricité (la sensorialité) participent à la figurativité. La prédominance d'un ordre sensoriel élimine les autres ordres sensoriels. Dans nos analyses, nous avons constaté que la perception visuelle et la perception auditive sont dominantes dans la saisie d'Istanbul. La perception visuelle est éliminée au profit de la saisie auditive. Le passage d'un ordre sensoriel à l'autre modifie la construction figurative des objets. La ville décrite résulte d'une expérience corporelle et perceptive. L'esthésie, la fusion se produit entre l'objet perçu et le sujet percevant dans les récits de voyage et les carnets de voyage. Le mode de la perception du sujet précise le mode

d'existence de l'objet. C'est ainsi qu'on peut trouver plusieurs représentations différentes d'une ville dans les récits de voyage et les carnets de voyage.

Par exemple, dans le texte de M. Butor, et dans le texte de D. Rondeau, nous avons noté que la perception visuelle est éliminée par la brume et la lumière du matin au profit de la perception auditive. Dans le texte de M. Butor, la ville actuelle représentée par le « bruit » sur l'axe de l'/ouïe/ et par le « désordre » sur l'axe de la /vue/ s'oppose à l'ancienne ville représentée par le « silence » sur l'axe de l'/ouïe/. Dans le texte de D. Rondeau, le « silence de la Kariye »³⁶⁰ s'oppose à la Corne d'Or « très animée ».³⁶¹ Tous les deux récits de voyage font la représentation de la ville sur l'axe du /passé/ et du /présent/, à partir des oppositions entre la ville actuelle et l'ancienne ville. La reconstruction de la ville se modifie d'un texte à l'autre à travers les ordres sensoriels.

Tout au long du texte, on constate aussi des alternances entre les types de descriptions. Les descriptions de type « voir et percevoir » créent des « énoncés du vécu », alors que les descriptions de type « dire » concernant des informations encyclopédiques, historiques ou littéraires servent à créer des « énoncés du savoir ». Les descriptions de type « faire » comportent plutôt des parties narratives, des descriptions d'actions. On retrouve le parallélisme entre les types de description et les rôles d'énonciateur. Les descriptions de type « voir et percevoir » mettent en évidence le rôle d'observateur (sujet sensible) ; les descriptions de « dire » favorisent le rôle d'informateur et les descriptions de type « faire » privilégient le rôle de narrateur. Selon les styles énonciatifs et les rôles favorisés, le sujet s'inscrit dans le texte à des degrés différents et le rapport entre l'objet et le sujet se modifient dans les discours du voyage.

Les carnets de voyage qui contiennent des « énoncés du vécu » et des « énoncés du savoir » s'apparentent aux récits de voyage par leur discours et aux guides touristiques par leur mode d'expression. L'alternance entre le « vécu » et le « connu », entre le sujet sensible et le sujet compétent dominant également le

³⁶⁰ Daniel Rondeau, *op. cit.*, p. 122.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

discours des carnets de voyage. Les carnets de voyage composés des dessins et des textes contiennent des énoncés polysémiotiques. L'alternance entre le visible et le lisible, entre l'écrit et le visuel mettent au premier plan la valeur artistique/esthétique dans les carnets de voyage.

Les dessins et les textes assument différentes fonctions dans les carnets de voyage : fonction d'assemblage, fonction d'authenticité, fonction complétive, fonction référentielle, fonction informative, fonction d'anaphore, fonction narrative, fonction d'ancrage. L'articulation des énoncés linguistiques et des énoncés iconiques construit la représentation du Bosphore. Comme les récits de voyage, les carnets de voyage sont marqués par les deux modes de présence de l'énonciateur créés par les opérations énonciatives (le débrayage et l'embrayage). Ces deux modes de présence permettent à l'énonciateur de produire deux types d'énoncés : énoncé du vécu et énoncé du savoir.

Les trois carnets de voyage représentent le Bosphore d'une manière différente. Dans le carnet de Ferrandez, l'énonciateur en tant que focalisateur reste débrayé et construit un « énoncé du savoir » et en tant que spectateur, il s'installe dans l'espace représenté, mais dans les deux cas, il n'assume pas le rôle du voyageur. Comme dans les guides touristiques, l'énonciateur reste débrayé en utilisant la forme impersonnelle « on ». C'est à partir des dessins que le carnet représentatif de J.Ferrandez se distingue des guides touristiques. Les dessins relevant du « vécu » s'articulent avec les textes relevant du « connu ». *Istanbul Carnet d'Orient* de J.Ferrandez, étant le carnet le plus représentatif parmi les trois carnets sur Istanbul cache la présence de l'observateur au profit de l'objectivité.

Istanbul Carnet de la Sublime Porte de Pierre Polomé et de Virginie Broquet contient un discours plus littéraire et des dessins plus abstraits par rapport au premier carnet de voyage. La cohésion entre le texte et les dessins est assurée par l'alternance entre le « perçu » et le « connu ». Les « objets de valeur perçus » et les « objets de valeur reconnus » s'articulent dans le texte et les dessins. Le savoir littéraire (les citations littéraires) atteste la saisie de l'observateur dans le texte. Et dans les dessins, les figures appartenant à l'ancienne ville (ottomans) se réunissent

avec les figures de la ville actuelle (bateau) dans le Bosphore à travers une figure omniprésente (palais de Dolmabahçe). À l'opposé du carnet de J. Ferrandez, l'alternance entre le « vécu » et le « connu » n'est pas liée à l'alternance entre les dessins et les textes. La perception et la connaissance s'associent même dans un énoncé iconique (dessin du Bosphore dans le Carnet de la sublime porte).

Istanbul et les Stambouliotes d'Ariane Bonzon et de Merlin, qui est le carnet le plus artistique et esthétique comporte différentes techniques iconographiques. Ce carnet-reportage se distingue des autres carnets par la multiplicité des points de vue. La représentation du Bosphore juxtapose les points de vue des propriétaires, des écrivains turcs, du journaliste, de l'artiste et d'un étranger qui habite à Istanbul. La multiplicité des observateurs délégués procède de la stratégie persuasive dans le carnet-reportage. La juxtaposition des regards subjectifs sert à renforcer l'objectivité du discours. En bref, nous pouvons dire que les observateurs sont des témoins qui vérifient le regard de l'énonciateur principal. Ainsi, dans le carnet-reportage, le passage entre la visite du « yalı » (les deux premières double-pages), les citations littéraires et les informations journalistiques données avec une représentation artistique du Bosphore (troisième double-page) et la représentation du Bosphore à partir d'une terrasse d'un étranger qui habite à Istanbul servent à multiplier les points de vue des observateurs (journaliste, artiste, propriétaires, étranger). Quelles que soient les techniques utilisées dans les carnets de voyage (collage, photo, dessin, carte), l'alternance entre le « perçu » et le « connu » est à la base de ce genre de discours.

Les guides touristiques se distinguent des récits de voyage et des carnets de voyage par leur discours savant, par leur style énonciatif et par leur temporalité. Les rôles de l'énonciateur et de l'énonciataire sont bien différents dans les guides touristiques : l'énonciateur est en général débrayé par des formes impersonnelles et l'énonciataire est embrayé par le « vous ». Les carnets de voyage et les récits de voyage présentent ce qu'on a perçu (saisie) par un voyageur-observateur lors d'un voyage accompli, alors que les guides touristiques présentent ce qu'on pourra percevoir (visée) par un voyageur-observateur virtuel lors d'un voyage éventuel.

Dans les guides touristiques, la représentation de la ville procède de la visée d'un sujet compétent, d'une « vue objectivante » et d'une saisie molaire. Car, le rôle du voyageur-observateur n'est pas attribué à un énonciateur énoncé, mais à un énonciataire énoncé qui est inscrit dans le texte sous la forme d'un « vous ».

Le discours incitatif des guides est de l'ordre de la manipulation et de la compétence. L'énonciateur qui est en général débrayé se trouve parfois embrayé par le « nous ». Il assume deux fonctions dans les guides touristiques : En tant que « destinataire », il met en place un programme de voyage en attribuant les valeurs aux objets, et en tant que « donateur », il fournit du savoir-faire à l'énonciataire-voyageur. Les trois guides de Hachette *Guide Voir*, *Guide Évasion*, *Guide du Routard* marquent la présence de l'énonciateur à des degrés différents. Bien que l'énonciateur s'exprime parfois par le « nous », il n'assume jamais le rôle du voyageur-observateur. L'énonciataire énoncé par « vous » ou « on » assume le rôle d'observateur dans tous les guides touristiques.

Dans les discours du voyage, la « saisie molaire » découlant d'une « vision référentielle » prête un savoir prédéterminé, alors que dans les carnets de voyage et les récits de voyage, la « saisie impressive » découle d'une « vue subjectivante ». Ce travail a mis au jour l'alternance entre le « perçu » et le « connu », entre la perception d'un sujet sensible et la connaissance d'un sujet intelligible lors du processus de construction figurative de la ville dans les carnets de voyage et les récits de voyage. Par contre, les guides touristiques ne contiennent que des « énoncés du savoir » qui composés par un sujet compétent. Nous pouvons dire que l'observateur des guides (énonciataire-voyageur) n'est qu'un centre de référence, un destinataire qui pourra saisir les objets de perception potentiels présentés par le sujet compétent (énonciateur-destinataire).

À part les styles énonciatifs, la temporalité des discours est bien différente dans les guides touristiques : l'aspect terminatif des carnets de voyage et des récits de voyage s'oppose à l'aspect inchoatif des guides touristiques. Les guides touristiques font la représentation de la ville à partir des objets de connaissance, alors que les carnets de voyage et les guides touristiques représentent la ville à partir des objets de

perception. Les récits et les carnets associent le souvenir d'un sujet percevant au savoir d'un sujet intelligible : ils ont une « fonction mémorielle » et une « fonction testimoniale ». L'alternance entre le « perçu » et le « connu » résulte de ces deux fonctions. Et les guides touristiques assument une « fonction incitative » et une « fonction pratique ». L'alternance entre le « dit » et le « montré » procède des phases de manipulation et de compétence. Dans les guides touristiques, la représentation de la ville est faite par un sujet compétent sur l'axe de /dire/ et de /montrer/. En bref, nous pouvons dire que les carnets de voyage et les récits de voyage construisent la ville en juxtaposant les objets perçus par un sujet sensible dont la perception est attestée par les savoirs littéraires, géographiques, historiques. Et les guides touristiques représentent la ville en juxtaposant les objets (lieux) de connaissance à saisir par un sujet sensible potentiel. Les carnets de voyage et les récits de voyage procèdent de la « saisie » du voyageur, tandis que les guides touristiques relèvent de la « visée » du voyageur.

En outre, dans la perspective de la représentation visuelle, les guides touristiques se distinguent des carnets de voyage. Les dessins qui font la représentation d'un lieu, d'un objet ou d'une personne assument une « fonction référentielle » et une « fonction esthétique » dans les carnets de voyage : Les dessins et les photos des carnets ne contiennent pas seulement un message centré sur le référent, mais ils accomplissent également une « fonction d'authenticité » en portant les traces du vécu et une « fonction expressive » en dénotant le travail de l'artiste.

Dans le contexte énonciatif des guides marqué par le débrayage de l'énonciateur, les photos des guides ne portent pas la trace du « vécu » et de l'artiste comme une photo du carnet de voyage (exemple : le carnet d'Ariane Bonzon et Merlin). Par exemple, le pont du Bosphore dessiné et noté comme « le premier pont construit au-dessus du détroit qui sépare les parties européenne et asiatique d'Istanbul » et le « sixième pont suspendu du monde » peut être qualifié comme un objet de connaissance (un objet de valeur) dans le guide touristique, alors que dans un dessin du carnet (exemple : le carnet de Jacques Ferrandez), ce pont est un objet de perception associé au « vécu ». Nous pouvons dire que les énoncés iconiques

mettent en évidence un espace « vécu » dans les carnets de voyage, et un espace « montré » dans les guides touristiques.

L'alternance entre le « perçu » et le « connu », entre le « dit » et le « montré » et entre le « visuel » et l'« écrit » définissent les caractéristiques énonciatives de ces discours de voyage. À partir des styles énonciatifs, des modes de présence du sujet et de l'objet, des fonctions des énoncés et des alternances entre les différentes formes énonciatives, les carnets de voyage, les récits de voyage et les guides touristiques se définissent de la façon suivante.

Tableau 33 : Caractéristiques des discours de voyage

Carnets de voyage	Récits de voyage	Guides touristiques
Alternance entre le vécu-le connu		Alternance entre le dit-le montré
Fonction mémorielle (souvenir du voyageur)		Fonction incitative (destinateur)
Fonction testimoniale (savoir attestée)		Fonction informatif (donateur)
Compétence, Performance, Sanction		Manipulation-Compétence
Aspect terminatif		Aspect inchoatif
Objet de perception-Objet de connaissance		Objet de connaissance
Fonction référentielle-authenticité		Fonction référentielle
Objet de Connaissance-Objet de perception		Objet de connaissance
Saisie		Visée

Les carnets de voyage et les récits de voyage portent les mêmes stratégies énonciatives. De ce fait, nous pouvons définir les carnets de voyage comme un genre paralittéraire. Ce genre qui se sert de la multiplicité des modes d'expression porte une valeur artistique, esthétique, référentielle, documentaire et littéraire. Au premier regard, les carnets qui s'apparentent aux guides touristiques par le rapport texte-image peuvent être définis comme un genre paralittéraire.

Les trois types de discours possèdent une structure fragmentaire. Dans les récits de voyage, ce n'est pas toujours l'intrigue qui compte (aventures du voyageur) mais le récit peut emprunter la forme de la « description d'action ». Nous constatons que le narratif est au service du descriptif et les lacunes entre les descriptions créent la structure fragmentaire. L'alternance entre les différents rôles d'énonciateur est

également à la base de cette structure fragmentaire. La discontinuité ressentie par le lecteur ne modifie pas l'acte de lecture dans les récits de voyage. Par contre, dans les carnets de voyage et les récits de voyage où la fragmentation est renforcée par les images et les dessins, le lecteur fait une lecture sélective, une lecture fragmentée.

Nous constatons que la fragmentation de la ville procède de la fragmentation du sujet dans les discours du voyage : Les différents rôles d'énonciateur représentent la ville de manière différente. Il s'agit d'une ville à saisir (objet de perception) du point de vue d'un sujet sensible, une ville à connaître (objet de connaissance) du point de vue d'un sujet savant, une ville à raconter (espace dit) du point de vue d'un narrateur et une ville à montrer (espace montré) du point de vue d'un descripteur. Les différents rôles, les différents modes de saisie et les différents modes d'expression de l'énonciateur créent ainsi la structure fragmentaire dans les discours du voyage.

Références bibliographiques

Textes de références

Les récits de voyage

- Butor, Michel : **Le génie du lieu**, Paris, Bernard Grasset, 1958.
Rondeau, Daniel : **Istanbul**, Gallimard, 2005.

Les carnets de voyage

- Bonzon, Ariane ; Merlin : **Istanbul et les stambouliotes**. Grenoble, Glénat, 2004.
Ferrandez, Jacques : **Istanbul carnet d'Orient**, Casterman, 2000.
Polomé, Pierre ; Broquet, Virginie : **Istanbul carnet de la sublime porte**, Éditions du Rouergue, 2004.

Les guides touristiques

- Ayliffe, Rosie et al. **Istanbul le guide voir**, Hachette Tourisme, 2006.
Montagnon, Denis : **Istanbul le guide évasion**, s. l., Hachette Tourisme, 2006.
Page, Olivier et al. : **Istanbul le guide du routard**, Hachette Tourisme, 2008.

Ouvrages Consultés et Cités

- Adam, Jean-Michel et Petitjean, André: **Le texte descriptif**, Paris, Nathan, 1989.
Adam, Jean Michel : **Le texte narratif : Précis d'analyse textuelle**, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1985.
Barberis, Jeanne-Marie : « Représenter l'espace de la ville en contexte interculturel : l'«impasse» identitaire », **Cahiers de Praxématique**, no 31, 1998, pp.39-68.
Benveniste, Émile : **Problèmes de linguistique générale**, deux tomes, Paris, Gallimard, 1966-1974.
Bertrand, Denis : **Précis de sémiotique littéraire**, Paris, Nathan, 2000.

- Boudon, Pierre : **Introduction à une sémiotique des lieux**, Paris, Klincksieck, 1981.
- Boyer, Marc et Viallon, Philippe: **La communication touristique**, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- Cadet, Christiane et Charles, René et Galus, Jean-Luc: **La communication par l'image**, Paris, Nathan, 1990.
- Coquet, Jean-Claude : **Le discours et son sujet**, deux tomes, Paris, Klincksieck, 1984-1985.
- Courtés, Joseph : **Du lisible au visible**, Bruxelles, De Boeck Université, 1995.
- Courtés, Joseph : **Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation**, Paris, Hachette, 1991.
- Costantini, Michel et Darrault-Harris, Ivan I. et al. : **Sémiotique, phénoménologie, discours : Du corps présent au sujet énonçant**, Paris, Harmattan, 1996.
- Everaert-Desmedt, Nicole: **Sémiotique du récit**, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 2000, 3^{ème} édition.
- Fontanille, Jacques: **Sémiotique du discours**, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1988.
- Fontanille, Jacques: **Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur**, Paris, Hachette, 1989.
- Fontanille, Jacques : **Sémiotique du visible**, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Fontanille, Jacques : **Sémiotique du discours**, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.
- Fontanille, Jacques: **Sémiotique et littérature**, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Fontanille, Jacques : « Modes du sensible et syntaxe figurative », **Nouveaux Actes Sémiotiques**, no 61-62-63, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999.
- Fontanille, Jacques : « Modes du sensible et syntaxe figurative » Dans **Nouveaux Actes Sémiotique**, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, pp. 1-68.
- Fontanille, Jacques : **Soma et séma : Figures du corps**, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Genette, Gérard : **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.
- Geninasca, Jacques : **La parole littéraire**, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

- Giboulet, François et Mengelle-Barilleau, Michèle: **La peinture**, Paris, Nathan, 2006.
- Goliot-Lété, Anne et Joly, Martine et Lancien, Thierry et. al.: **Dictionnaire de l'image**, dirigé par Françoise Juhel, Paris, Vuibert, 2008.
- Greimas, Algirdas Julien: **Sémantique structurale : Recherche de méthode**, Paris, Larousse, 1966.
- Greimas, Algirdas Julien et Courtés, Joseph : **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, 2 tomes, Paris, Hachette Université, 1979-1986.
- Greimas, Algirdas Julien: **Du sens II**, Paris, Seuil, 1983.
- Greimas, Algirdas Julien : **De l'imperfection**, Périgueux, Fanlac, 1987.
- Groupe d'Entrevernes : **Analyse sémiotique des textes**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- Groupe μ : **Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image**, Paris, Seuil, 1992.
- Hamon, Philippe : **Du descriptif**, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- Hénault, Anne, Beyaert, Anne : **Ateliers de sémiotique visuelle**, France, Presses Universitaires de France, 2004.
- Joly, Martine : **Introduction à l'analyse de l'image**, France: Nathan, 1993.
- Joly, Martine : **L'image et les signes : Approche sémiotique de l'image fixe**, Nathan, 1994.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine : **L'énonciation : De la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 2006, 4^{ème} édition.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine: « Suivez le Guide », **La communication touristique: Approches discursives de l'identité et de l'altérité**, dirigé par Fabienne Baider, Marcel Burger, Dionysis Goutsos, Paris, Harmattan, 2004, pp. 133-150.
- Lamizet, Bernard, Sanson, Pascal : **Les langages de la ville**, Marseille, Parenthèse, 1997.
- Landowski, Eric : **Lire Greimas**, Limoges, PULIM, 1997.
- Landowski, Eric : **Présences de l'autre : Essais de Socio-Sémiotique II**, Paris: PUF, 1997.
- Maingueneau, Dominique : **Linguistique pour le texte littéraire**, 4^e édition, Paris, Armand Colin, 2007.
- Maingueneau, Dominique : **Les termes clés de l'analyse du discours**, Editions du Seuil, 1996.

- Merleau-Ponty, Maurice : **Phénoménologie de la perception.** France: Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice : **L'œil et l'esprit,** France, Gallimard, 1964.
- Mondada, Lorenza : **Décrire la ville : la construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte,** Paris, Anthropos, 2000.
- Ouellet, Pierre: **Poétique du regard : Littérature, perception, identité,** Septentrion, Pulim, 2000.
- Öztokat, Nedret : « Énonciation et narration dans les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly », **thèse de doctorat** dirigé par Tahsin Yücel, Istanbul, 1995.
- Öztokat, Nedret : « L'esthésie, la présence et l'imperfection dans l'univers de Chateaubriand », **Frankofoni : Revue d'études et recherches francophones de l'Université Hacettepe,** no 16, Ankara, 2004, pp. 135-145.
- Öztokat, Nedret : « Énonciation littéraire et description » **Litera revue du département de langue et littérature anglaises de l'Université d'Istanbul.** 2005. no XVII, Presses Universitaires d'Istanbul, pp. 131-144.
- Öztokat, Nedret : « Énonciation littéraire: considérations théoriques et observations pratiques », **Dilbilim revue du département de langue et littérature françaises de l'Université d'Istanbul.** 2005. no XII, Presses Universitaires d'Istanbul, pp. 47-57.
- Öztokat, Nedret: **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar (Approches méthodologiques dans l'analyse du texte littéraire),** Istanbul, Multilingual, 2005.
- Öztürk Kasar, Sündüz : « L'univers balzacien sous le double point de vue narratologique et sémiotique », **thèse de doctorat** dirigé par Jean-Claude Coquet, 1990.
- Öztürk Kasar, Sündüz : « Pour une typologie des non-sujets : Au carrefour de la sémiotique et de la phénoménologie », [en ligne], **Association Française de Sémiotique Semio 2007 Les interfaces disciplinaires, des théories aux pratiques professionnelles,** Disponible sur : <<http://afssemio.com/semio2007/spip.php?article19>>, consulté le 27 juillet 2011.

- Parret, Herman : « Présences », **Nouveaux Actes Sémiotiques**, no 76, 77, 78, 2001, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, p. 9-126.
- Panier, Louis : « Espace et narrativité le point de vue d'une sémiotique discursive », **Sémiotique et Bible**, 2003, no 111, pp. 5-23.
- Panier, Louis : « Figuratvité, mise en discours, corps du sujet », **Sémiotique et Bible**, 2004, no 114, pp. 39-52.
- Panier, Louis : « L'ineestimable objet de l'Interprétation Approche sémiotique de la lecture », **Sémantique et Rhétorique**, M. BALLABRIGA ed., Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 1998.
- Panier, Louis : « Approches sémiotiques de l'énonciation une brève présentation » n° 142, juin 2011, 5-26
- Panier, Louis : « Ricœur et la sémiotique : Une rencontre "improbable" ? », **Semiotica**, volume 168, numéro 1/4, 2008, Walter de Gruyter, pp. 305-324, [en ligne] Disponible sur : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/35/36/43/PDF/Panier_Ricoeur_semotique.pdf> consulté le 3 août 2011.
- Panier, Louis : « La sémiotique discursive : Une analyse de la signification et de ses fonctionnements, Une pratique des lectures des textes », **Bible et Sémiotique**, [en ligne] Disponible sur : <http://bible-semiotique.com/documents/lp_intro_semotique.pdf>, consulté le 5 août 2011.
- Panier, Louis: « Éléments de Grammaire Narrative », **Bible et Sémiotique**, [en ligne] Disponible sur : <http://bible-semiotique.com/documents/lp_gram_narrative.pdf>, consulté le 22 juillet 2011.
- Pellegrino, Pierre : **Le sens de l'espace: L'époque et le lieu Livre 1**, Paris, Economica, 2000.
- Pellegrino, Pierre : **Le sens de l'espace: La dynamique urbaine Livre 2**, Paris, Economica, 2000.
- Pellegrino, Pierre : **Le sens de l'espace: Les grammaires et les figures de l'étendue Livre 3**, Paris, Economica, 2003.