

La formation du symbolique

Jean Fisette
Département d'études littéraires
Programme de Ph.D. en sémiologie
Université du Québec à Montréal

Texte inédit dont une traduction en portugais - brésilien (*A formação do simbólico+) a paru dans *Canadart* V, Salvador, 1997, p 147-162.

Je commencerai par quelques propositions d'ordre général pour ensuite entrer directement à l'intérieur d'un exemple sur la base duquel je problématiserai la question de la formation du symbolique.

Propositions d'ordre général

1. Le symbolique repose sur un ensemble de représentations que nous nous faisons du monde, et par lesquelles nous le comprenons. Notre intelligence n'a pas accès directement au monde réel; nous n'y avons accès que par le biais de représentations. La langue constitue une parmi d'autres représentations du monde; on y ajoutera les diverses formes de récits (littéraire, filmique, télévisuel), plus largement, les histoires, les images, les voix transmises par les médias, etc.
2. Les valeurs qui définissent une culture sont fondées sur de telles représentations. Ces représentations sont largement collectives bien qu'elles soient vécues individuellement dans notre compréhension et notre analyse des faits et des choses du monde.
3. Par définition, ces représentations se caractérisent par une certaine stabilité (qui assure une cohérence aux valeurs sociales); d'autre part, elles sont toujours soumises à des modifications plus ou moins importantes.
4. Pour que les valeurs sociales, fondées sur des représentations, connaissent une certaine permanence, elles doivent être constamment réitérées; d'où l'importance que prennent, dans nos cultures, les diverses formes de représentation. Je pense ici autant à la littérature, aux arts, aux communications médiatiques qu'à tous les rituels qui rythment notre vie collective.
5. Une intégration à la société suppose une connaissance des valeurs fondamentales qui la définissent, donc des représentations. Mais il y a plus: une pleine intégration à la société suppose aussi une connaissance et une certaine habileté en ce qui concerne les processus et les mécanismes de constitution de ces représentations.
6. Il faut reconnaître que dans la mesure où ces représentations sont toujours changeantes, tous les membres de la société sont théoriquement placés dans une situation d'apprentissage de la formation du symbolique. Il n'y a jamais d'acquis définitif.

7. Accéder aux valeurs établies pour “faire sa place dans la société” et comprendre les processus de constitution de ces valeurs ou représentation c'est une seule et même démarche, c'est participer à la vie sociale.
8. Si les valeurs, constituant le symbolique, reposent sur des représentations et si ces représentations doivent être constamment réitérées, alors la dichotomie classique entre l'ordre de la signification et l'ordre de la communication disparaît. Ce sont là, en fait, deux façons différentes de saisir un même enjeu. Ou, plus simplement: les processus de communication pourraient être saisis comme un partage des processus de construction, de réitération et de modification des représentations qui fondent le symbolique.
9. L'analyse des processus suivant lesquels un enfant accède, premièrement aux valeurs établies, puis, deuxièmement, au processus de constitution de ces valeurs pourrait nous être d'un grand secours. C'est la raison pour laquelle je fonderai ma réflexion sur la situation d'un enfant découvrant un conte.
10. La question de la formation du symbolique peut être analysée sous une multitude de points de vue. Ma perspective – qui est aussi ma discipline – est la sémiotique. La proposition que je vous fais appartient donc à cette discipline; tout ce qui suit découle de mes travaux menés depuis quelques années dans le cadre des écrits du grand fondateur américain de la sémiotique, Charles S. Peirce.

Mais comme je ne vise ici qu'à vous communiquer quelques instruments conceptuels susceptibles de vous aider à analyser les représentations médiatiques dans la perspective de la formation du symbolique, je réduirai au strict minimum ces références théoriques.

[Cette analyse du conte d'Andersen ainsi que la problématique qui est construite sont largement tirées de *Pour une pragmatique de la signification*. Voir références.)

Un cas exemplaire d'apprentissage du symbolique

La situation d'un enfant auquel on fait la lecture d'un conte: *Le costume neuf de l'empereur* de Hans-Christian Andersen

Imaginons donc un jeune enfant auquel on raconte cette histoire d'un empereur qui se présente nu devant la foule de ses sujets. On se retrouve donc devant une double fiction: celle du conte proprement dit d'Andersen; puis celle que nous construirons de l'acte de narration, soit l'échange entre l'enfant – je l'appellerai *narrataire+ – et son parent qui lui raconte cette histoire, le *narrateur+. Au départ, on reconnaîtra donc deux instances, celle du conte, appartenant à l'ordre de la fiction et celle de l'échange, appartenant à l'ordre de la communication. Or, en me plaçant dans une perspective pragmatiste, je tenterai de démontrer que ces deux paliers, la fiction et la communication construisent, dans leur rencontre, l'ordre de la signification qui est, à proprement parler, le lieu du symbolique. L'échange communicationnel est un processus partagé de construction de la signification et, à l'inverse, la signification est impensable en dehors de sa réalisation dans l'échange car autrement elle resterait totalement virtuelle.

Le jeune enfant – et par association, nous comme lecteurs, qui retrouvons notre enfance – est placé dans une relation d'échange avec l'adulte, disons son parent, qui lui raconte cette histoire¹. On reconnaîtra donc, au départ, une simple situation de communication entre l'enfant et son parent qui, alternativement, occupent les pôles de la communication que sont *Je+ et *Tu+; c'est-à-dire qu'ils échangent des tours de parole. La relation entre *Je+ et *Tu+ se construit sur un fond, comme devant une arrière-scène, que représente l'histoire racontée. En dehors de ce contenu de l'histoire racontée, *Je+ et *Tu+ en seraient réduits à dire simplement leur interrelation dans une sorte d'effet de miroir qui serait voué à la répétition à l'infini, sans aucun gain.

Or qu'est-ce qu'est le contenu de l'histoire sinon quelque chose qui est étranger à leur relation, quelque chose d'autre; ce quelque chose d'autre est ambigu car, du point de vue de la réalité factuelle, il est *absent*; par contre, sur le plan du symbolique, il est extrêmement *présent*, car c'est là ce qui confère une signification à leur relation. On pourrait maintenant compléter la paradigme des pronoms: le contenu de l'histoire racontée, c'est un *Il+, le troisième pronom que justement Benveniste (1946) nommait la non-personne, l'absent de la relation.

Le *Il+ appartient à la fiction; l'interaction entre *Je+ et *Tu+ appartient à l'ordre de la communication. La mise en relation de *Il+ avec *Je-Tu+ construit la signification ou le symbolique.

Je reprends d'un façon plus synthétique: aussitôt que le rituel magique a été amorcé par le *Il était une fois*, * Je + et * Tu + trouvent le décor ou, plus proprement, la scène sur laquelle sera rendu possible l'accès au symbolique. Leur relation d'échange deviendra quelque chose d'autre. Voire plus, eux-mêmes, le parent et l'enfant, étant projetés dans le symbolique, deviendront quelque chose d'autre.

Maintenant, quels sont les apprentissages que fait l'enfant à qui l'on raconte cette histoire?

1. L'enfant découvre le monde

À un premier niveau, il découvre le monde: on l'imagine facilement – donnons-lui cinq ans – demander à son parent, “Qu'est-ce qu'un empereur? Qu'est-ce qu'un courtisan? Est-ce que ça existe des costumes invisibles?” Il faudra plusieurs séances de narration pour que l'enfant se familiarise avec ce décor qui est forcément nouveau pour lui? À ce niveau, l'enfant fait l'apprentissage des valeurs constituées, des signes tels qu'établis par la société. Ou, comme on le disait plus haut, de représentations. En fait il découvre, simultanément le mot *empereur+ et le statut d'empereur. Dans ce cadre, l'enfant est extrêmement actif en ce qu'il fait des efforts pour découvrir le monde; mais, par rapport au contenu de l'histoire racontée, il demeure *passif* en ce qu'il se contente de *recevoir* des images, des mots, des représentations, des valeurs qu'il enregistre. C'est comme s'il faisait l'apprentis-

1. Qu'arrive-t-il si, comme c'est courant aujourd'hui, c'est la télévision, un * Tu + délégué, qui lui raconte cette histoire ? L'enfant doit imaginer que la télévision est une voix sociale – ce qu'elle est assurément – mais est-ce une évidence pour lui ? Il doit donc assumer seul, par lui-même, alternativement, les deux pôles de l'échange, puis accéder au niveau troisième de la signification.

sage simultanément d'un dictionnaire (le mot *empereur) et d'une encyclopédie de représentations (l'empereur).

2. L'enfant saisit le monde comme représentation et l'interprète.

Cette première étape de *familiarisation* passée, il en arrivera forcément à *entrer* lui-même à l'intérieur du conte. Et alors que se passera-t-il? Eh bien, il se mesurera à l'enfant du conte. Par moment, il s'identifiera à lui, alors qu'à d'autres moments, il s'en distanciera pour mieux le comprendre, voire le juger. Soyons plus précis: l'enfant narrataire regarde l'enfant du conte découvrir le monde; et de ce fait, l'enfant narrataire devient, à son tour, l'étranger, le *II+. L'enfant narrataire est à la fois *absent* – il est extérieur à l'histoire racontée – mais aussi *présent* symboliquement. Cette double position de présence - absence, c'est ce que l'on appelle le *symbolique*. Et comment se nomme cette fonction d'assumer le symbolique? Bien simplement, l'interprétation. L'enfant-narrataire se fait *interprète* du conte.

3. L'enfant narrataire finit par porter le conte.

À la toute fin de cette histoire, l'enfant du conte, prend la parole sur la place publique, c'est-à-dire qu'il se place vis-à-vis de l'empereur pour dénoncer une supercherie. Et, ce faisant, il se constitue comme celui qui porte le symbolique, l'empereur, aveuglé par son narcissisme, ayant été dépouillé de son pouvoir. (Le pouvoir, c'est une relation, l'empereur l'a abolie). En prenant la parole, l'enfant du conte change de position; il porte, devant la société, la valeur symbolique; en fait, c'est lui qui dit qu'un empereur nu, à la tête de la procession, ça ne se fait pas! C'est donc lui qui porte les valeurs.

Or il se produit ici nécessairement quelque chose de particulier. La relation de l'enfant narrataire à l'enfant du conte est, a-t-on suggéré, ambiguë: c'est une relation symbolique de présence-absence: l'enfant narrataire s'identifie et se distancie de l'enfant du conte. Comment cette relation ambiguë peut-elle être vécue au niveau de la narration? En s'identifiant à l'enfant du conte, l'enfant narrataire se place lui-aussi dans une position de pouvoir, d'un pouvoir de la parole. Mais, il sort aussi du conte, il retrouve sa propre position, sa propre identité. On l'imagine facilement racontant, à son tour, cette histoire à ses petits amis, c'est-à-dire prendre la place de son parent narrateur². À cette troisième étape, il ne se contente plus de *recevoir* le symbolique, il ne se contente plus de l'interpréter: il le porte.

Alors qu'initialement, il faisait l'apprentissage des signes codifiées, des valeurs établies, maintenant il a fait un second apprentissage, celui des mécanismes et des processus de la représentation générateurs de l'ordre du symbolique.

2. Nous touchons ici à la question de la substitution des rôles qui confine à la notion freudienne de meurtre symbolique du père.

Les trois scènes

Jusqu'à présent, je me suis contenté de construire fictionnellement l'histoire de la lecture d'un récit. Revenons en arrière pour reprendre, de façon un peu plus systématique, cette construction formelle. J'ai reconnu ce que j'appellerai trois scènes:

- 1^{er} La scène de la **communication** parent – enfant: situation de *présence*.
- 2^e La scène de la **narration** où se construit la relation de l'enfant narrataire au conte proprement dit; situation de *présentation*.
- 3^e La scène de la **signification** où l'enfant narrataire assume, en l'intégrant, cette histoire d'empereur nu: situation de *représentation*

Dans cette liste, j'indique, non pas simplement 1,2,3, mais bien premier, deuxième, troisième: non pas par coquetterie, mais pour bien indiquer qu'il y a là une séquence que je pourrais exprimer ainsi: la scène troisième, dite de *signification* présuppose la scène deuxième, dite de *narration* qui, à son tour, présuppose la scène première, de *communication*. Ou, pour le dire autrement, la relation première de *communication* pourrait exister seule et ce serait une simple *présence*; la séquence pourrait s'arrêter à la relation de narration, constituant donc un ensemble simplement binaire: ce serait une simple *présentation*; enfin, la composition des trois scènes construit, au sens propre, une *représentation*.

Petit aparté: vous feuillotez les journaux sans vous arrêter sur un article particulier ou encore vous vous amusez à *zapper* votre téléviseur: vous en restez à la simple relation première de *présence*. Ou bien, vous vous intéressez à un feuilleton, vous laissant raconter une histoire – pensons à l'adolescent qui lit un roman d'aventure – mais pour votre simple plaisir, sans plus, sans prendre en compte l'enjeu symbolique de ce qui est raconté, vous en restez à la seconde scène, celle de la *présentation*. Enfin, vous faites ce que nous faisons actuellement, vous vous interrogez sur les mécanismes et processus de construction du symbolique et alors vous avez atteint le niveau de la *représentation*.

Afin de poursuivre plus avant cette analyse, j'aurai besoin d'introduire une autre notion, celle des *voix*.

La notion de *voix*

Lisant le conte d'Andersen, et imaginant la scène de narration, j'ai essentiellement reconnu des voix : celles des deux enfants, celles du parent narrateur, celle de l'empereur enfin celles de la foule réunie sur la place publique. Car ce que j'ai devant moi, ce sont des signes en mouvement qui ne me sont accessibles, comme lecteur, qu'en tant que voix que je lis, que je reproduis dans mon imaginaire sous l'aspect de diverses tonalités; bref des voix que je m'efforce d'entendre..

Par *voix*, j'entends ici des supports de parcours de représentations qui sont portés, assumés – mais non possédés en propre – par divers personnages ou d'autres constituants du texte. J'essaierai donc de cerner de façon un plus serrée cette notion de *voix*.

Prenons, pour commencer, un exemple musical simple puisque le terme *voix* appartient au registre de l'audition : référons-nous, pour les besoins de la cause, à un trio pour piano. Une première voix donne un air ou une mélodie; une seconde, lui apportant un enrichissement harmonique, l'inscrit dans un espace sonore aux dimensions agrandies (ce qu'on appelle communément un *accompagnement+) tandis qu'une troisième voix, telle un *troisième larron en foire*, vient s'introduire pour se superposer à la première, pour la dédoubler; puis, en s'associant à la seconde, cette troisième voix vient subtilement déjouer la première dans une progression certaine, jusqu'à déplacer la mélodie, la transformer, la conduire dans un ailleurs au point qu'elle deviendra quelque chose de différent. Tout mélomane quelque peu attentif a perçu ce phénomène de tissage de diverses voix qui, dans leur interaction et leur superposition, transforment radicalement un motif, tout en assurant une indéfectible continuité au fil musical. La même situation se produit d'ailleurs régulièrement dans les relations interpersonnelles quand trois individus sont en cause. C'est que ce phénomène n'est pas spécifiquement musical : il répond plutôt à la logique d'un complexe formé de trois intervenants dont la règle ordinaire est marquée par une hésitation constante entre trois relations à deux (qui génèrent des conflits sans fin) et une difficile – souvent impossible – relation authentiquement triadique³.

Or, voici le point le plus significatif de cette métaphore que j'emprunte au domaine de la musique. Dans ce trio – je laisse à chacun choisir l'œuvre qui lui parlera –, les trois instruments ne sont pas rattachés de façon fixe à chacune des trois voix : tour à tour, chacun des instruments, le violon, le violoncelle et le piano, inscrira la ligne mélodique, lui conférera des dimensions agrandies ou encore interviendra pour déplacer le motif; en somme, chacun des instruments joue alternativement chacune des trois voix⁴. On pourrait aussi imaginer le même jeu entre les regards qui se superposent, entrent en compétition ou en collision dans une toile, la peinture cubiste illustrant de façon particulièrement convaincante cet effet de tissage entre des parcours, visuels dans cet exemple.

Les trois voix: le *scribe*, le *museur* et l'*interprète*

Alors comment saisir ces voix ? J'emprunte à Michel Balat (1994 : 174 et suivantes) le modèle triadique de ces trois voix. En voici la partition :

3. Dany-Robert Dufour (1990) écrit : * [...] quand on est deux, on est tout de suite trois.+ Il donne cet exemple de la relation amoureuse qui, sur le plan de la représentation, ne peut être donnée que sous la forme d'un triangle amoureux, c'est-à-dire de trois relations entre paires. Ce qui expliquerait que les gens heureux, ceux qui ne sont que *deux*, n'aient pas d'histoire. Plus précisément, ils ne sont pas représentables car leur sémiose a vraisemblablement été complétée. Ou bien, de façon plus vraisemblable, ils arrivent à jouer trois voix dans un duo, ce qui, dans une narration – à la différence d'une pièce musicale – est difficilement représentable.

4. Une expression populaire, liée à la même métaphore, exprime ce complexe de relations incontrôlables où une personne risque toujours de devenir troisième, c'est-à-dire l'exclue : *jouer à la chaise musicale*.

- une 1^{re} qui, à l'image d'une ligne mélodique, crée une évocation sur la base de sa stricte impulsion : c'est la voix du *scribe* ;
- une 2^e qui, à l'image de l'accompagnement de basse, explore le monde et relie la représentation suggérée au contexte (en fait à ce que Peirce désigne sous l'expression d'*informations collatérales +): c'est la voix du *museur* ;
- une 3^e qui, à la façon du *troisième larron* évoqué plus haut, vient assurer la médiation entre les deux premières voix, éventuellement transformer la représentation en opérant des effacements ou de nouvelles insertions, puis conduire l'ensemble vers quelque chose d'autre ; donc une voix qui confirme, qui achève, qui ferme et qui, simultanément, ouvre : c'est celle de l'*interprète*, qui conduit le signe à sa plénitude, à son authenticité.

La voix du *scribe* se contente d'inscrire une évocation, elle amorce un mouvement; la voix du *museur* explore le monde et, ce faisant confère des dimensions nouvelles à l'évocation préalablement donnée; enfin la voix de l'interprète assume deux fonctions: elle vient assurer la cohésion entre les deux premières voix; puis elle apporte à l'ensemble quelque chose de neuf: en fait, elle le place dans l'ordre du symbolique.

Remarque technique: comme dans l'analyse précédente, ces trois voix suivent une séquence ordinale (répondant aux mêmes règles de la hiérarchie ou de la présupposition): la première, celle du *scribe* peut être seule; la voix du *museur* a besoin de celle du *scribe* sur laquelle elle se greffe; enfin la voix de l'*interprète* présuppose les deux premières sur lesquelles elle se construit.

Les voix et les scènes

On a proposé plus haut que les divers personnages d'une représentation ne sont pas attachés de façon fixe à une voix mais, au contraire, qu'ils échangent, à la façon des instruments dans le trio musical évoqué plus haut, ces voix. Et pourtant, cette répartition des voix entre les différents intervenants (ou instruments) ne se fait pas au hasard: il y a là une logique que je tenterai de construire ici.

En fait, dans la première élaboration que nous avons faite de cette situation de lecture du conte, tous ces éléments, ou presque, ont déjà été donnés. Nous les reprendrons ici de façon simplement un peu plus systématique.

Scène de la communication

Le parent narrateur, portant l'évocation, assume évidemment la voix du *scribe*; l'enfant narrataire, écoutant cette histoire, découvre le monde, comme on l'a suggéré plus haut: il assume donc la voix du *museur*; et la relation parent-enfant (que nous avons précédemment désignée par le schéma *Je+*Tu+) trouve son plein sens dans sa relation à l'altérité, à l'étrangeté, soit ici au contenu du conte (le *Il+); disons, pour simplifier, que l'enfant du conte agit alors comme interprète de leur relation dialogique, leur conférant une raison d'être, un sens et, leur évitant la pousse et simple tautologie (l'effet de miroir dont on a parlé plus haut).

Scène de la narration

Lorsque l'on saisit l'acte de narration proprement-dit, la voix du parent conteur épouse le voix d'énonciation dans le récit, la voix qui raconte (ce qu'en terme technique, on appelle l'*énonciateur*: il s'agit en fait d'une *voix-off*, d'un *Je narrateur+ comme présent derrière le texte du conte); on reconnaîtra donc dans cette voix de l'énonciation, celle du *scribe*. L'histoire racontée constituant ici le point de focalisation, c'est l'enfant du conte qui explore et découvre le monde; on lui reconnaîtra donc la voix du *museur*. Enfin la relation entre la voix d'énonciation et celle de l'enfant du conte trouve sa signification dans le dialogue enfant-narrataire / parent narrateur; on reconnaîtra donc à ce dialogue parent-enfant la voix de l'*interprète*.

Scène de la signification

Lorsque l'enfant-narrataire prend lui-même en charge cette histoire – et qu'à la limite, il la raconte à ses petits amis, comme on a suggéré plus haut –, il en devient le *scribe*; l'ensemble des personnages du conte, ainsi que ses petits amis auxquels il s'adresse, représentent alors l'exploration du monde, ils assument la voix du *museur*; enfin, c'est le trilogue parent–empereur–société qui devient l'interprète de cette troisième scène.

Nous touchons ici le point qui est certainement le plus important, parce que le plus significatif. Arrivé à l'étape troisième de la signification, l'enfant narrataire n'est plus un simple observateur de l'histoire; en d'autres termes, il n'occupe pas une simple position d'extériorité. À ce niveau, la frontière entre l'histoire racontée et la scène de la lecture devient poreuse, ce qui nous ramène au caractère ambigu de la présence - absence qui marque le rattachement entre le symbolique (le *II+) et le factuel (*Je+ / *Tu+).

De la même façon que l'enfant du conte, en prenant la parole sur la place publique, quittait le giron familial pour assurer son intégration à la vie sociale, l'enfant narrataire, assumant lui-même la narration de cette histoire, fait son entrée dans l'ordre du symbolique. Prenant en charge lui-même cette histoire, la *portant* comme on l'a suggéré plus haut, il laisse à la société, l'empereur et son parent, le soin de l'interpréter lui-même.

De la même façon que, dans le conte, c'est la foule qui reconnaît à l'enfant le statut de citoyen (ou sujet), au niveau de la narration, l'enfant auditeur peut porter à son tour le symbolique dans la mesure où il est reconnu par son parent, par ses petits amis et, symboliquement, par l'empereur et la foule, dans sa capacité ou son habileté à reproduire à son tour ce même acte de narration qui fonde le symbolique en le représentant.

[J'ai écrit précédemment que la frontière entre le conte et la situation de narration est poreuse: cette *posorité+ permet le *De la même façon...+ qui ouvre les paragraphes précédents; c'est un *comme+, une ressemblance / différence ou une présence / absence, en somme l'ambiguïté même qui fonde le symbolique.]

Être interprété, c'est assurer son entrée dans le mode social, dans le monde du symbolique. Car participer à la vie sociale, ce n'est pas posséder ou dominer la société. C'est en faire partie, en être un membre. Et faire partie de la société, c'est accepter d'assumer, comme l'enfant narrataire ici, successivement, les trois voix du *museur*, de l'*interprète* et du *scribe*.

Le tableau qui suit résume les données de l'analyse d'une façon synthétique.

Scènes \ Voix	1 ^{er} Scribe	2 ^e Museur	3 ^e Interprète
1 ^{er} Communication	Parent narrateur	Enfant narrataire	Enfant du conte
2 ^e Narration	Voix narrative	Enfant du conte	Dialogue enfant - parent
3 ^e Signification	Enfant narrataire	L'ensemble des personnages du conte	Trilogie: parent, empereur et société

Observations et commentaires

1. Si l'analyse de ce conte ainsi que le contexte de sa narration s'est avéré facile, c'est pour une raison bien simple. Ultimement, mon analyse repose sur cette idée que l'accès de l'enfant narrataire au symbolique est déclenché et est rendu possible par la prise de parole de l'enfant du conte devant l'empereur et la foule réunie pour la procession. Peut-être cette formulation n'est-elle qu'une représentation inversée de ce qui fait la spécificité du conte. Rétablissons donc la perspective: ce conte mettrait en scène la situation de l'enfant – auquel il s'adresse – de la découverte qu'il fait du symbolique.

En somme, nous retrouvons ici une règle de base de la sémiotique: un signe, en représentant un objet, lui confère une existence symbolique d'où cette formule qui fonde la position pragmatiste: *le signe est action+. Ainsi, le conte, en représentant un enfant qui accède au symbolique, suscite chez l'enfant narrataire, ce même accès au symbolique. C'est en ce sens que l'on pourrait suggérer que le conte, représente les conditions de sa lecture (ou sa narration par le parent) et, ce faisant oriente la lecture s'il ne la détermine pas.

2. On peut comprendre aisément la fortune qu'a connue cette histoire d'un empereur nu. Et cette fortune n'est certainement pas due uniquement à cette histoire qui, sans être banale, reste tout de même assez ordinaire. Je crois que cette fortune tient à l'exhaustivité, dans le représentation, des trois instances logiques que nous avons détaillées; on y trouve effectivement: 1. au niveau de la simple *présence*, un personnage qui assume son statut d'enfant (seul un enfant peut se permettre de dénoncer devant la foule et la cour et l'empereur, la supercherie); 2. au niveau de la *présentation*, un personnage qui explore et découvre le monde; 3. au niveau de la *représentation*, un personnage qui accède à la signification. Ces trois plans logiques définissent, dans leur interaction, le symbolique.

D'une certaine façon, ce conte vient exemplifier le proverbe bien connu: *La vérité sort de la bouche des enfants+. Cette *vérité*, je crois que c'est effectivement la totalisation de ces trois niveaux.

3. Les trois scènes que nous avons reconnues sont comme des plans superposées et légèrement décalés ou, si l'on revenait à la référence musicale, comme les voix d'une fugue qui se

superposent partiellement plutôt que de simples variations successives ; ce sont des lieux logiques de combinaisons diverses qui marquent des étapes, des moments à l'intérieur d'une représentation en mouvement (et qui a donc, forcément, une *durée*). Les déplacements des personnages, d'une voix à une autre selon l'instance, assurent la cohésion entre la situation préliminaire, telle que donnée dans l'évocation initiale, la situation de narration qui enrichit la représentation, et l'instance troisième, celle de la signification qui médiatise les deux premières, les totalise et les conduit dans un ailleurs.

Ces trois scènes représentent en fait, des instances logiques, de niveaux progressifs de complexité de plus en plus élevés. Si l'on applique sérieusement les règles de la hiérarchie entre les classes (le troisième présuppose le deuxième qui présuppose le premier), il devient particulièrement évident que cette séquence représente un processus à la fois logique et temporel. L'ordre de la signification paraît donc, non pas comme un présupposé de départ, mais comme un processus, quelque chose qui est toujours en cours de développement.

Ce processus correspond à la *formation du symbolique*.

4. L'inscription des voix et leur distribution sur les trois scènes vient assurer la cohésion de l'ensemble tout en conservant une souplesse qui caractérise un ensemble en perpétuelle transformation. Ce qui nous ramène à la référence musicale, disons une fugue, où une voix donnée trouve son ancrage dans la voix précédente qu'elle déborde de peu alors que, dans l'autre direction, elle offre à la voix suivante l'occasion de sa survenue. En dehors de cet enchaînement des instances, des scènes, des voix musicales ou des voix narratives, les représentations ne seraient que des pièces détachées, artificiellement juxtaposées. On peut imaginer que la cohésion formelle d'une pièce, autant de musique que de littérature tient précisément à une certaine exhaustivité dans l'ensemble des parcours qui sont ainsi réalisés.
5. Il y a une temporalité spécifiques à chacune des voix. Ainsi, la première, celle du *scribe* s'inscrit, par définition, dans le *présent* puisqu'elle amorce l'évocation.

La seconde voix, celle du museur, réfère toujours à un *passé* puisqu'elle désigne des acquis, que ce soit le monde exploré qui est un *déjà là* ou bien le *Il était une fois* qui place le contenu du conte dans un lieu-temps décalé par rapport au temps de l'évocation. Nous retrouvons en fait ici, la distinction que proposait Benveniste (1959) entre le présent, temps du discours et le passé, temps de l'histoire.

La troisième voix, celle de l'interprète, inscrit un lieu-temps qui est à venir, c'est un conditionnel qui, lorsqu'il est rendu possible à la suite d'un processus - comme ici la narration - paraît comme un *futur*.

6. Il y a aussi des modalités qui, d'une façon semblable, caractérisent chacune des scènes. La première, celle de la communication, inscrit une amorce ou une promesse; elle n'est que virtualité: son mode est donc le subjonctif (un *soit*: Peirce suggère un *may be*).

La seconde scène, celle de la narration, inscrit un mode de saisie directe des choses: c'est le mode de l'*indicatif* (Peirce suggérerait que ce mode serait mieux nommé le *déclaratif*).

Enfin, la troisième scène, celle de la *signification* inscrit le processus de construction du symbolique; or ce travail n'est jamais terminé (auquel cas le signe serait *mort*), il appelle toujours à des développements à venir: en ce sens, la troisième scène correspond au conditionnel (Peirce écrit que le signe authentique est un *serait*, un *would be*).

On a bien vu que, dans la situation de narration, le texte de départ est reconstruit pour la signification. En dehors de l'activité de narration, le texte du conte demeure effectivement une pure virtualité, un *serait*, un *would be*.

Références

BALAT, Michel, *Sur le musement+, 1994, (Inédit. Texte prêté par l'auteur.)

BENVENISTE, Émile, *Structure des relations de personne dans le verbe+, 1946 dans Benveniste 1971: 225-250.

— *Les relations de temps dans le verbe français+, 1959, dans Benveniste 1971: 237-250.

— *Problèmes de linguistique générale, t. I*, 1971, Paris, Gallimard, (*Bibliothèque des sciences humaines+), 356p.

DUFOUR, Dany-Robert, *Les mystères de la trinité*, 1990, Paris, Gallimard, (*Bibliothèque des sciences humaines+) 464p.

FISSETTE, Jean, *Introduction à la sémiotique de Peirce*, 1990, Montréal, XYZ éditeur, (*Documents+), 100p.

— *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en langue française*, 1996, Montréal, XYZ éditeur, (*Documents+) 310p.

Résumé

L'auteur commence en donnant quelques propositions générales qui établissent la fonction des représentations (récits, contes, langues, etc bref tous les systèmes de signes) dans la construction et la répétition constante des valeurs symboliques qui fondent l'ordre social. Puis il se réfère au *Costume neuf de l'empereur+, un conte de Hans-Christian Andersen, pour fonder une construction théorique sur la question de la formation du symbolique.

Il reconnaît deux scènes, celle du contenu du conte, appelée *fiction+ puis celle de l'instance de narration où un parent raconte cette histoire à son enfant: en somme deux scènes, celle de la fiction et celle de la communication. Il cherchera à démontrer que la fiction et la communication construisent, dans leur rencontre, l'ordre de la signification qui est, à proprement parler, le lieu du symbolique.

Pour ce faire, il analyse les voix, saisies sur la base d'une métaphore musicale et dont les définitions et l'ordonnement relèvent des catégories sémiotiques de Peirce: ainsi l'analyse portant simultanément sur l'enfant du conte et l'enfant narrataire reconnaît, chez ce dernier, les trois voix suivantes, celle du *museur* correspondant à la découverte du monde, celle de l'*interprète* associée à la compréhension de la représentation et finalement celle du *scribe* suivant laquelle l'enfant narrataire finit, à l'exemple de l'enfant du conte, par porter lui-même le symbolique.

L'auteur conclut en suggérant l'image de l'enfant narrataire qui, en racontant à son tour cette histoire, se fait narrateur, *scribe*, confiant au conte la représentation d'une exploration du monde, soit la voix du *museur* et laissant à la société le soin de l'*interpréter* lui-même. Ce faisant, l'enfant finit par porter le symbolique et donc de faire son entrée dans la socialité.
