

Tayiwant n Naḍur / FP Nador

Tabridt n tyuriwin timaziyin / Filière : Etudes amazighes

Asḍiṣyur 5 / Semestre 5

Tamyiwnt : *Tasimyulujit n umezgun* /Module : La sémiotique du théâtre

Aselmad : Abdelmajid Ben Hammadi

2020-2021

Tamessizwarut / Introduction :

La sémiotique se donne pour but l'exploration des conditions de la signification du texte. Il s'agit d'un jeu de déconstruction des règles et du système d'organisation du sens, en posant la question : « Comment le texte dit ce qu'il dit » ?

La sémiotique est une analyse (*asefsi*):

- **Immanente** (*inetti*), du fait qu'elle s'intéresse à l'étude des conditions internes de la signification, c-à-d le « comment » du sens est à construire à l'intérieur du texte.
- **Structurale** (*uškiw*), puisque les effets du sens perçus dans les discours et les textes présupposent un système structuré de relations entre les différents éléments. Ces éléments ne tiennent leur signification que par le jeu de relations qu'ils entretiennent.
- **Discursive** (*annaw*): la sémiotique se donne pour objet à construire l'organisation et la production des discours et des textes, ou la compétence discursive.

L'étude de la production du sens du texte, en tant que dispositif structuré de règles et de relations, d'après la méthodologie proposée par A.-J. Greimas, pourra être développée selon deux niveaux ¹:

- a- **Le niveau de surface** (*Aswir n wudem*) qui comporte deux composantes : la composante narrative et la composante discursive.
- b- **Le niveau profond** (*Aswir yullyen*) qui concerne les relations et les opérations régnant les valeurs de sons du texte.

Dans ce cours, nous verrons le niveau de surface, particulièrement la composante narrative du texte littéraire, en prenant *Taḍeggwalt (la Belle-mère)*², l'une des comédies de Térence traduite vers la langue amazighe, comme corpus d'analyse.

¹ Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Les éditions Toubkal, Casablanca, 1987, p.9

² BEN HAMMADI A., Taḍeggwalt, Ed. Hassan Cheikh, Oujda, 2020.

Tamawalt / Glossaire

Tamaziyt	Tafransist
<i>Ameskar</i>	Actant
<i>Asekkir</i>	Acte
<i>Asemday</i>	Acteur
<i>Amean</i>	Acquisition
<i>Asefsi</i>	Analyse
<i>Aṛṛaz</i>	Appropriation
<i>Tikki</i>	Attribution
<i>Takumidit</i>	Comédie
<i>Amsawaḍ</i>	Communication
<i>Tasugert</i>	Compétence
<i>Aferdis</i>	Composante
<i>Aremmus</i>	Concept
<i>Izdi, Iqqen</i>	Conjoint
<i>Amezday</i>	Conjonctif
<i>Azday, Tiyuni</i>	Conjonction
<i>Asinran</i>	Dédoublement
<i>Asenmel</i>	Définition
<i>Afessay taruyi</i>	Dénouement
<i>Tikkeṣt</i>	Dépossession
<i>Annaw</i>	Discursif
<i>Ibḍa</i>	Disjoint
<i>Imsebḍi</i>	Disjonctif
<i>Abetṭu</i>	Disjonction
<i>Tikki</i>	Don
<i>Asenfel</i>	Echange
<i>Tinayt</i>	Enoncé
<i>Tinayt n waddad</i>	Enoncé d'état
<i>Tinayt n tuggit</i>	Enoncé du faire
<i>Irim</i>	Epreuve
<i>Addad</i>	Etat

<i>Ili</i>	Être
<i>Afsar</i>	Exposition
Tuggit	Faire
<i>Tayilt</i>	Illusion
Inetti	Immanent
<i>Tukrist</i>	Intrigue
<i>Taḍfert</i>	Mimésis
<i>Amallas</i>	Narratif
<i>Asekkín</i>	Objet
<i>anmegla</i>	Opposition
<i>Tiggi, Tiṛwi</i>	Performance
<i>Amenzay</i>	Principe
<i>Ukus, Tikkest</i>	Privation
<i>Yulley</i>	Profond
<i>Ayawas</i>	Programme
<i>Awrik, udem</i>	Personnage
<i>Timseksalin</i>	Péripéties
<i>Tilawt</i>	Réalité
<i>Asayul</i>	Référent
<i>Aslak</i>	Renonciation
<i>Asmedya</i>	Représentation
<i>Asayes</i>	Scène
<i>Tasimyulujit</i>	Sémiologie
<i>Tamatart)</i>	Signe
<i>Uškiw</i>	Structural
<i>Tuškiwt</i>	Structure
<i>Amsedfaṛ</i>	Succession
<i>Ameggay</i>	Sujet
<i>Ameggay amwuri</i>	Sujet opérateur
<i>Udem</i>	Surface
<i>Tatrajidit</i>	Tragédie
<i>Asenfel</i>	Transformation
<i>Anaw</i>	Type

I- La définition des concepts (*Asemmel n iremmusen*)

1- Les concepts du théâtre :

1-1- Le théâtre / le texte dramatique (*Amezgun*):

Le théâtre est un genre littéraire qui se distingue des deux autres grands genres, le roman et la poésie. La notion du théâtre a été définie dès le IV^e siècle av. J.-C., par Aristote qui affirme, dans sa Poétique, que le théâtre est : « *l'imitation d'une action [...] faite par des personnages en action et non par le moyen de la narration.*³ » D'après cette définition, nous saisissons l'une des caractéristiques essentielles qui caractérisent le théâtre des autres genres, celle de l'action.

Le dictionnaire de la Langue du Théâtre cède à l'adjectif « **dramatique** » la définition suivante : « *Qui concerne l'action. De drama, « action » en grec. L'adjectif est à rapprocher de « comique », qui veut dire : « qui appartient aux comédiens », quand « dramatique » renvoie à « action scénique* ». ⁴ D'après cette définition, nous pouvons lier le langage dramatique à l'action et la mise en scène.

En bref, **le langage dramatique** se distingue des autres types de langages littéraires, et notamment le langage poétique et le langage narratif, par l'action et la présentation sur scène. De là, le texte théâtral imaginé par le dramaturge est condamné à être interprété par un metteur en scène et joué par les acteurs sur scène.

1-2- Représentation (*asmedya*):

Pavis définit le verbe Représenter dans le théâtre comme étant « *rendre présent dans l'instant de la présentation scénique ce qui existait autrefois dans un texte ou dans une tradition théâtrale.* » Puisque « *Le texte dramatique est un « script » incomplet et en attente d'une scène. Il ne prend son sens que dans la représentation.* ⁵ » Alors, la représentation théâtrale est l'action qui permet de mettre sur scène un texte existant déjà.

³ Compagnon, A., Théorie de la littérature : la notion de genre, Université de Paris IV-Sorbonne, [En ligne] <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>, Consulté le (Consulté le 16/07/2019)

⁴ Pierron, A., Dictionnaire de la langue du théâtre, Le Robert, Paris, 2009, p.186.

⁵ Pavis P., Dictionnaire du théâtre, Armand Colin, Paris, 2014, p.302.

1-3-Personnage (awrik, udem):

Dans le théâtre, il y a distanciation entre le personnage et l'acteur qui le présente, du fait que ce dernier ne veut pas faire croire qu'il est le personnage. Pour le théâtre grec, d'après Pavis, « *le persona est le masque, le rôle tenu par l'acteur, il ne se réfère pas au personnage esquissé par l'auteur dramatique. L'acteur est nettement détaché de son personnage, il n'en est que l'exécutant et non l'incarnation.* ⁶» Autrement dit, le personnage est une création fictive du dramaturge qui doit se distinguer de l'acteur qui la présente. Mais, le statut du personnage dans le théâtre occidental connaît une évolution qui « *sera marquée par un retournement complet de cette perspective : le personnage va s'identifier de plus en plus à l'acteur qui l'incarne et se muer en une entité psychologique et morale semblable aux autres hommes.* ⁷» Ainsi, l'acteur devient un homme qui remplace le personnage, en l'incarnant sur scène.

1-4- Acteur (asemday) :

Selon Pavis, l'acteur est « *le lien vivant entre le texte de l'auteur, les directives de jeu du metteur en scène et le regard et l'écoute du spectateur [...] il est avant tout une présence physique en scène, entretenant de véritables rapports de « corps à corps » avec le public.* ⁸ » C'est-à-dire, l'acteur est un artiste dont la profession est de jouer un rôle sur la scène de théâtre. Mais, le lien entre l'acteur et son rôle diffère d'une conception qui opte pour la distance entre les deux à une autre conception qui prend parti d'un acteur revivant tous les traits et les émotions de son personnage.

Les genres du théâtre :

1-5- Tragédie (tatrajidit) :

Selon le dictionnaire de Pavis, Tragédie (Du grec tragoedia, chanson du bouc – sacrifié aux dieux par les Grecs.) Pièce représentant une action humaine funeste souvent terminée par la mort. D'après ARISTOTE, la tragédie est : « *l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages*

⁶ Ibid, p.247.

⁷ Ibid, p.248.

⁸ Ibid, p.7.

en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions ».

Alors, les éléments fondamentaux qui caractérisent l'œuvre tragique sont:

- ✓ **La catharsis** ou purgation des passions par la production de la terreur et de la pitié ;
- ✓ **L'harmatia** ou acte du héros qui met en mouvement le procès qui le conduira à sa perte ;
- ✓ **L'hybris**, fierté et entêtement du héros qui persévère malgré les avertissements et refuse de se dérober ;
- ✓ Le **pathos**, souffrance du héros que la tragédie communique au public.

1-6- Comédie (takumidi) :

1-6-1- Définition de la comédie :

La comédie est l'un des deux sous-genres théâtraux majeurs. Selon le Petit Robert, le mot comédie vient du « latin « *comedia* » qui signifie « pièce de théâtre » [...] *Pièce de théâtre ayant pour but de divertir en représentant les travers, les ridicules des caractères et des mœurs d'une société*⁹. »

D'après Pavis, la comédie vient du grec *komedia*, chanson rituelle lors du cortège en l'honneur de Dionysos (le dieu du vin et de la vigne dans la culture grecque). Elle se définit traditionnellement « *par trois critères qui l'opposent à la tragédie : les personnages y sont de condition modeste, le dénouement en est heureux, sa finalité est de déclencher le rire chez le spectateur*¹⁰. » Autrement dit, la comédie est un genre dramatique qui s'oppose à la tragédie et qui vise à provoquer le rire chez le spectateur, en mettant en scène des personnages de condition moyenne. Il s'agit « *d'une imitation d'hommes de qualité morale inférieure*¹¹ », selon Aristote.

En somme, la comédie est une sorte de représentation théâtrale qui suscite le rire, en visant à mettre en cause les valeurs et les conventions sociales ou à les valoriser. Elle se définit souvent par opposition à la tragédie.

⁹ Robert, P., Le nouveau petit robert, Le Robert, Paris, 2008, p. 471.

¹⁰Pavis P., op.cit, p.52.

¹¹ Ibidem.

1-6-2- Les caractéristiques de la comédie :

Nous présenterons ci-dessous quelques caractéristiques de la Comédie telle qu'elle a été finalisée au XVII^e siècle, la période de « *la renaissance du genre comique [...] l'histoire de la comédie au XVII^e siècle est celle de la quête d'un tracé, susceptible d'asseoir l'identité du genre.*¹² », selon Véronique Sternberg, la chercheuse française spécialiste de théâtre.

✓ La structure de la comédie :

La comédie se compose de 5 **actes** (*asekkir, isekkiren / amagrad, imagraden*) ; chaque acte peut être subdivisé en **scènes** (*asayes, isaysen / timezrit, timezritin/ tamuylit, timuylitin*). Les actes s'organisent comme suit :

Acte I : exposition / *Afsar*

Acte II à IV : péripéties / *Imseksiten*

Acte V : dénouement / *Afsay*

2- Les concepts de la sémiologie :

2-1- La sémiologie, la sémiotique théâtrale (*tasimyulujit n umezgun*) :

Le Dictionnaire du théâtre de Patrice Pavis attribue à **la sémiologie** la définition suivante : « *La sémiologie est la science des signes. La sémiologie théâtrale est une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration du processus de signification par l'entremise des praticiens du théâtre et du public.* »¹³

Pour M. Foucault, la sémiologie est « *l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement.*¹⁴ »

En bref, la sémiologie est une science qui nous permet d'étudier le fonctionnement des signes dans la vie sociale. La sémiologie théâtrale s'intéresse à l'étude du processus de

¹² Sternberg, V., « Espaces et comédie au XVII^e siècle », in revue *Études littéraires*, Volume 34, Numéro 1–2–hiver 2002, p. 201–215, (en ligne), <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2002-v34-n1-2-etudlitt694/007563ar/>, (Consulté le 13/09/2019)

¹³ Pavis P., op.cit., p.317.

¹⁴ Ibidem.

production du sens par les intervenants dans l'œuvre de théâtre (dramaturge, metteur en scène, acteurs...).

La sémiologie renvoie à Saussure, à Barthes, généralement à la tradition européenne qui limite le signe à l'alliance d'un signifié et d'un signifiant et **la Sémiotique** renvoie à Peirce, Morris et plus généralement à une tradition anglo-saxonne marquée par l'ajout du référent, c'est-à-dire la réalité dénotée par le signe. Mais, les deux mots sont utilisés souvent comme des synonymes, ont pour objet l'étude des signes et des systèmes de signification.

2-2- Signe (tamatart) :

Le signe théâtral, selon la conception de Saussure, est l'union d'un signifiant et d'un signifié ; précisément, c'est « *La plus petite unité porteuse de sens provenant d'une combinaison d'éléments du signifiant et d'éléments du signifié.*¹⁵ » Dans l'école anglo-saxonne de Peirce, l'alliance du signifiant et du signifié n'est pas suffisante pour former la signification, puisque le signe a besoin du **référent**.

2-3- Référent (asayul) :

D'après le Petit Robert, le référent dans le cadre de la linguistique est « *ce à quoi renvoie une entité linguistique.* » dans l'analyse sémiotique, le référent est l'objet, existant ou imaginaire, auquel le signe renvoie dans la réalité.

2-4- Actant (ameskar) :

Les personnages d'un conte ou d'une pièce de théâtre sont appelés des actants, ceux-ci ne sont pas que de personnes, mais, ils peuvent désigner des animaux ou des objets à qui l'histoire donne un rôle. Dans l'analyse sémiotique, Greimas définit l'actant comme étant : « *celui qui accomplit ou qui subit l'acte, indépendamment de toute détermination.*¹⁶ » Alors, le terme actant définit le personnage de l'œuvre, en fonction de sa place et son statut dans l'intrigue.

¹⁵ Ibid, p.324.

¹⁶ Ibid, p.3.

II- Les structures de surface (*tuşkiwin n wudem*) :

1- La composante narrative (*aferdis amallas*):

Le sens du texte est fondé sur la différence, c'est-à-dire il y a du sens lorsqu'il y a de la différence entre les états du personnage. Lorsqu'on décrit la composante narrative du discours, on choisit de ne décrire que les différences qui apparaissent dans la succession du texte, particulièrement la succession d'états différents du personnage.

Concernant la composante narrative, le texte se présente comme une suite d'états et de transformations entre ces états. Alors, l'analyse narrative est « *le repérage des états et des transformations, et la représentation rigoureuse des écarts, des différences qu'ils font apparaître sous le mode de la succession.* ¹⁷ » Autrement dit, tout texte présentant une composante narrative peut faire l'objet d'une analyse narrative, en identifiant les états des personnages et leurs transformations.

1-1- Etat et transformation (*addad d usenfel*):

Dans l'analyse narrative, on distingue les états comme des éléments qui relèvent de l'être et les transformations qui relèvent du faire.

Un état s'énonce avec un verbe du type « être » ou « avoir » (*ili*):

- *Pamphile était amoureux de Bacchis (Bamfil tuya ittexs Bakis)* (Acte I, Sc 2);

- *Pamphile n'a pas de femme (Bamfil war yares bu temyart)* (Acte I, Sc 2).

1-2- Sujet et Objet (*ameggay d usekkin*):

Les notions du Sujet et de l'Objet sont deux éléments essentiels utilisés dans l'analyse sémiotique pour déterminer et définir l'énoncé d'état *tinayt n waddad*. Ce dernier correspond à la relation entre un sujet et un objet. Dans notre corpus d'analyse, par exemple :

« Bamfil » est un sujet et « l'épouse » est un objet.

Il faut noter que le sujet n'est pas un personnage et l'objet n'est pas une chose, ce sont des rôles, des notions définissant des positions corrélatives (actants ou rôles actanciels). Ainsi, il n'existe pas de sujet sans objet auquel il est relié et pas d'objet sans sujet¹⁸.

La relation entre le sujet (S) et l'objet (O) traduit deux formes d'énoncés d'état :

- ✓ Enoncé d'état *disjoint (ibda)*, lorsque le S et O sont en relation de disjonction (*abeṭṭu*). Dans ce cas, en prenant ∨ comme signe de la conjonction, on écrit :

(S ∨ O)

¹⁷ Groupe d'Entrevernes, op.cit, p.14.

¹⁸ Ibid, p.15.

Exemple :

« *Bamfil war yares bu temyart* » : Si *S* est représenté par « *Bamfil* » et *O* est représenté par « *tamyart* », l'énoncé d'état sera écrit ainsi : $(S \vee O)$

- ✓ Énoncé d'état *conjoint* (*iqqen*), lorsque le *S* et *O* sont en relation de conjonction (*tayuni*). Dans ce cas, en prenant \wedge comme signe de la conjonction, on écrit :

$$(S \wedge O)$$

Exemple :

Cet énoncé d'état « *Bamfil ittexs Bakis* » s'écrira $(S \wedge O)$ si *S* est représenté par « *Bamfil* » et si *O* est représenté par « *Bakis* ».

1-3- La transformation (*Asenfel*):

C'est le passage d'une forme d'état à une autre. Il existe deux formes de transformation :

- ✓ **Transformation de conjonction** (*Asenfel n tyuni*): c'est le passage d'un état de disjonction à un état de conjonction. Cette transformation se présente comme-ci : $(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)$ (la flèche signifie le passage d'un état à un autre.)
- ✓ **Transformation de disjonction** (*Asenfel n ubettu*): c'est le passage d'un état de disjonction à un état de conjonction. On représente cette transformation de la façon suivante : $(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$

1-4- Le programme narratif (*ayawas amallas*):

Le programme narratif (PN) est la suite d'états et de transformations qui s'enchaînent sur la base d'une relation S-O et de sa transformation. Le PN comporte plusieurs transformations articulées et enchaînées.

Par exemple, dans notre pièce de théâtre (*la Belle-mère*), on reconnaît un programme narratif d'amour qui rassemble les états et les transformations qui s'enchaînent sur la base de la relation de « *Pamphile* » avec son épouse « *Philomène* » et qui font aboutir à **la conjonction (mariage)**.

L'objectif de l'analyse narrative et de décrire l'organisation du PN qui se constitue à partir de l'enchaînement des états et des transformations qui sont réglés logiquement.

On nomme le programme narratif à partir de la transformation principale. On parlera par exemple du programme narratif de *mariage*.

1-5- La performance et le sujet opérateur (*tirwi d umeggay amwuri*):

La performance est toute opération du faire qui réalise une transformation. Elle présuppose un agent, c'est le sujet opérateur ; ici encore il s'agit d'un rôle et non d'un personnage.

Dans la Belle-mère, plusieurs personnages interviennent comme sujet opérateur de la conjonction : « le père », la courtisane « Bacchis » et la belle-mère « Myrrinha ».

Dans l'analyse narrative, on distingue deux types de sujets :

- ✓ Le sujet d'état, en relation de conjonction ou de disjonction avec un objet : la relation (S-O) définit **l'énoncé d'état** (*tinayt n waddad*).
- ✓ Le sujet opérateur ou le sujet du faire, en relation avec la performance qu'il réalise. La relation du sujet opérateur avec le faire définit **l'énoncé du faire** (*tinayt n tuggit*).

La formule générale de la transformation narrative s'écrit alors, comme-ci :

$$F(S) \Rightarrow [(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)]$$

F indique le faire et la double flèche correspond à l'énoncé du faire.

Dans cette formule générale, les différents rôles actanciels correspondent à des positions différentes.

1-6- La compétence (*Tasugert*):

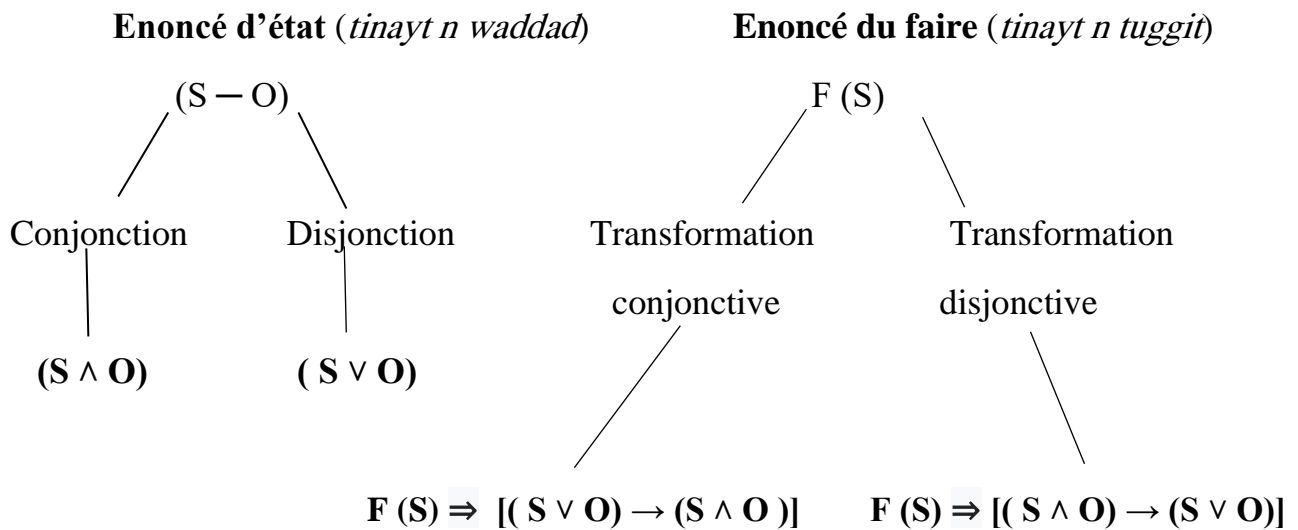
Lorsque le sujet opérateur contribue à la réalisation de la performance, on dit que le sujet est compétent.

Dans notre pièce, la belle-mère Myrrinha qui reconnaît, lors de sa rencontre avec Bacchis, l'anneau dans le doigt de la courtisane, arrive à dénouer le nœud de l'intrigue. Alors, la connaissance et l'identification de l'anneau est un élément de la compétence de Myrrinha, en tant que sujet opérateur. Cette connaissance constitue une condition nécessaire à la résolution de l'intrigue.

La compétence du sujet opérateur peut conduire à quatre éléments : **le devoir-faire, le vouloir-faire, le pouvoir-faire et le savoir-faire**. Pour réaliser la performance, le sujet opérateur doit nécessairement être muni de certains de ces éléments de la compétence. Dans ce cas, la compétence est considérée comme un objet qui peut être conjoint ou disjoint par rapport au sujet. Ce dernier objet acquis n'est pas l'objet principal de la performance, mais une condition nécessaire pour l'acquérir ; ce dernier objet est nommé : **objet modal**, parce qu'il correspond aux modalités du faire : Pouvoir-faire, vouloir-faire, etc.

Bilan (Tanaṭṭuft):

Pour réussir l'analyse narrative d'un texte, il faut décrire les différences responsables du sens dans la succession des états et des transformations, en déconstruisant le texte en énoncés d'état (être ou avoir) et en énoncés du faire.



1-7- La performance : transformations d'états et échanges d'objets (*Tiggi : asenfel n waddaden d umrara n isekkinen*)

La performance qui représente l'opération qui transforme les états, en les faisant passer d'un état conjoint à un état disjoint (ou inversement d'un état disjoint à un état conjoint). Cette transformation peut prendre deux formes d'énoncés :

- Énoncé narratif conjonctif : $F(S) \Rightarrow [(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)]$
- Énoncé narratif disjonctif : $F(S) \Rightarrow [(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)]$

Ces deux formes d'énoncés peuvent être combinés dans les récits.

Par exemple, dans *La Belle-mère*, au moment où Philomène arrive, vers la fin de la pièce, à gagner le cœur de son mari, en passant d'un état disjoint à un état conjoint, la courtisane Bacchis perd son amoureux, en passant alors d'un état conjoint à un état disjoint :

“BAKIS, weḥdes: Aya l'xar n tufrawt¹⁹ iwyey as tt id i Bamfil ass a, umi yares d usiy! Meçal n tumert id as d uymey! U meçal n imunas i xafes kksey! [...] **arriy as d tamyart nnes i tuya ityil eemmars ad tt iẓar ead ...waxxa timerḍunin yarsent ca nniden deg uzellif ; mayar, war ttexsent ca imarayen nnsent ad ddaren di tumert deg yexxamen nnsen [...]** **D tidet lemlac nnes tuya isxeyyeq ayi;** maca, weḥḥeq Sidi Arebbi, necc war ggiy ra s ufus ra s uḍar di min xafes yuran.” (*Asekkir5 Asayes 3*)

¹⁹ Min issefraḥen (la joie)

1-7-1- Le dédoublement des énoncés d'état (*Asinran n tinayin n waddad*):

D'après l'exemple cité ci-haut, nous constatons que l'amant *Bamfil* en tant qu'objet a une relation avec deux sujets différents. Ce qui est relation de conjonction pour l'un équivaut à une relation de disjonction pour l'autre. Alors, l'énoncé d'état est complexe, puisqu'un seul objet est en relation avec deux sujets.

Si nous représentons l'amoureux *Bamfil* par O, *Bacchis* par S1 et *Philomène* par S2, l'état initial de la pièce peut s'écrire :

$$\text{Etat 1} \left\{ \begin{array}{l} (S1 \wedge O) \quad \text{ou encore} \quad (S1 \wedge O \vee S2) \\ (S2 \vee O) \end{array} \right.$$

Et l'état final, lorsque *Philomène* récupère son mari et *Bacchis* perd son amant :

$$\text{Etat 2} \left\{ \begin{array}{l} (S1 \vee O) \quad \text{ou encore} \quad (S1 \vee O \wedge S2) \\ (S2 \wedge O) \end{array} \right.$$

En prenant S 3 comme sujet opérateur (ce rôle que joue plusieurs personnages dans l'intrigue : *Bacchis, Myrrinha...*), on écrira ainsi la transformation de l'état 1 en état 2 :

$$\mathbf{F(S\ 3)} \Rightarrow [(S1 \wedge O \vee S2) \rightarrow (S1 \vee O \wedge S2)]$$

Donc, nous avons dédoublé la représentation des énoncés d'état, en tenant compte de ce qu'un objet peut être relié à deux sujets et de ce que, perdu pour l'un, il est acquis pour un autre (avec une exception lorsqu'il y'en a une communication participative). On constate alors que la transformation des états et également un transfert de l'objet valeur, une communication d'objet entre deux actants.

Nous constatons alors que d'une part, l'objet valeur est toujours « valorisé » de sa relation avec les deux sujets, et que d'autre part, la relation entre des personnages est toujours signifiée par des objets qui sont transférés de l'un à l'autre.

1-7-2- Le dédoublement des programmes narratifs (*Asinran n iyawasen imallasen*) :

Nous avons montré dans les parties précédentes que toute transformation narrative peut organiser autour d'elle un programme narratif (PN).

Dans notre texte, il y a un programme organisé autour de l'amour et du mariage.

Puisque, dans un texte narratif, toute transformation conjonctive pour un sujet correspond souvent à une transformation disjonctive pour un autre, il y a deux programmes narratifs possibles. Alors, il est possible de raconter ou d'entendre le même récit en développant soit l'un soit l'autre des programmes.

Par exemple :

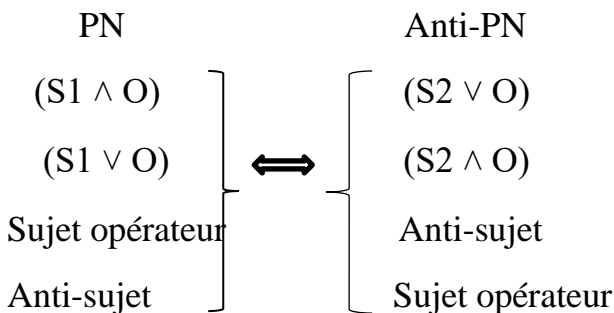
Dans La Belle-mère, on peut raconter la récupération du mari par Philomène comme on peut raconter la perte de l'amant par Bacchis.

Sur chacun des programmes narratifs, nous pouvons trouver un sujet opérateur compétent : dans la transformation narrative, il y a affrontement entre des sujets opérateurs, et la transformation réalisée correspond à la domination d'un sujet opérateur sur l'autre.

Dans les contes, le héros doit affronter et vaincre le dragon pour lui reprendre la princesse.

Chacun des sujets opérateurs constitue pour l'autre un adversaire, qu'on appelle opposant, ou anti-sujet.

Pour l'analyse : chaque fois qu'un PN se développe, il s'établit en relation avec un programme narratif inverse, ou anti-programme et la corrélation des deux programmes permet de définir de façon symétrique les rôles des acteurs sur chacun d'eux :



Dès que l'on reconnaît une performance (acquisition ou privation) on peut essayer de retrouver dans le texte la performance inverse qui lui répond (privation ou acquisition) et de classer ainsi les personnages selon l'un et l'autre des programmes où ils interviennent. Cela permet de construire un système d'opposition (PN-anti PN ; sujet-anti-sujet...).

Lors de l'analyse narrative d'un texte, il faut prendre en considération deux principes :

- **Un principe d'opposition** (*Amenzay n tenmegla*): toute élément projette un élément symétrique, comme on vient de le voir : c'est le principe d'organisation paradigmatic.
- **Un principe de succession** (*Amenzay n umse dfaɾ*) : c'est-à-dire tout élément d'un PN appelle logiquement des éléments qui le précèdent ou qui lui font suite : c'est le principe d'organisation syntagmatic.

Exercice (asirem):

Ssekned deg tenfust n « tyaṛṛiṛt d wuccen » asinran n tinayin n waddad d iyawasen imallasen.

Démontrer le dédoublement des énoncés d'état et des programmes narratifs dans le conte de « tyaṛṛiṛt d wuccen ».

1-7-3- Les types de communication d'objet (*Anawen n umsawaḍ n usekkin*):

La communication d'un objet entre deux sujets (*Anawen n Umsawaḍ n yijj n usekkin jar sin n imeggayen*):

La corrélation PN-anti PN est une donnée fondamentale de l'analyse narrative. Cette relation peut prendre la figure de la lutte, en fonction du rôle du sujet opérateur dans la transformation complexe qui s'écrit :

$$F(S3) \Rightarrow [(S1 \wedge O \vee S2) \rightarrow (S1 \vee O \wedge S2)]$$

Maintenant, nous allons présenter les différentes formes que peut prendre cette transformation lorsqu'on identifie (ou non) S3 avec S1 ou S2, et lorsque l'on considère la performance conjonctive (acquisition) ou la performance disjonctive (privation).

✓ La performance conjonctive (*Tiggi tamezdayt*):

a- S3 = S2

Dans ce cas, un même acteur assume le rôle de sujet opérateur et le rôle de sujet d'état disjoint dans l'état initial et conjoint dans l'état final. Il s'agit pour cet acteur de s'attribuer à lui-même l'objet-valeur : on appelle cette opération « **Appropriation** » (*Aṛṛaḥ*).

Dans le conte « tyaṛṛiṛt d wuccen », à titre d'exemple, le personnage « tyaṛṛiṛt » (la lapine) peut être considéré à la fois comme sujet d'état et sujet opérateur possédant plusieurs éléments de la compétence qui le mène à la réalisation de la performance, particulièrement *le vouloir-faire* et *le savoir-faire*. Alors, dans la formule générale de l'énoncé narratif, « Uccen » (le chacal) est S1, « tyaṛṛiṛt » est S2 et S3.

b- S3 ≠ S2

Lorsque le sujet opérateur est représenté par un autre acteur que le sujet d'état conjoint dans l'état final, il fait acquérir l'objet à un autre. Cette transformation est transitive, on l'appelle « **Attribution** » (*Tikki*).

« Tuccayt » (la levrette) qui intervient à la fin du conte pour aider « tyaṛṛiṛt » à récupérer « imendi » (orge) est le sujet opérateur (S3) d'une transformation qui transfère un objet (O) au sujet d'état (la lapine) S2.

✓ **La performance disjonctive** (*Tiggi timsebdit*):

a- S3=S1

Un même acteur assume le rôle de sujet opérateur et de sujet d'état conjoint dans l'état initial et disjoint dans l'état final. Cet acteur disjoint lui-même de l'objet. On appelle cette opération réfléchie : « **Renonciation** » (*Aslak*)

Le rôle de la courtisane « *Bakis* » dans la pièce de théâtre *Taḍeggwalt* illustre ce type de transformation. « *Bakis* » est en même temps le sujet opérateur (S3) et le sujet d'état disjoint (S1) alors que « *Filumin* » est le sujet d'état conjoint (S2).

b- S3 ≠ S1

Lorsque le sujet opérateur de la transformation est un autre acteur que le sujet conjoint de l'état initial, ce dernier est disjoint de l'objet par un autre. Il s'agit d'une opération transitive, on l'appelle « **Dépossession** » (*Tikkest*).

Le rôle du personnage « *Tayarziḍt* » dans sa relation avec « *Uccen* » dans notre conte peut illustrer cette transformation. « *Uccen* » (S1) est le sujet d'état disjoint alors que « *Tayarziḍt* » est le sujet opérateur (S3).

Nous avons distingué ci-haut les types de communication qui accompagnent la performance conjonctive et la performance disjonctive. Mais, puisque nous avons vu que les deux performances sont corrélatives, les formes de transformations décrites doivent être associées deux par deux selon cette corrélation de *l'acquisition* et de *la privation* :

- On appelle EPREUVE (*Inidi, Irim*) la concomitance de *l'appropriation* et de *la dépossession*. (Comme dans le rôle de « *tayarziḍt* »)

- On appelle DON (*Tikki*) la concomitance de *la renonciation* et de *l'attribution*. (le rôle de « *Bakis* » par exemple)

	Acquisition <i>Amɛan</i>	Privation <i>Ukus, Tikkest</i>
Epreuve <i>Irim</i>	appropriation	dépossession
Don <i>Tikki</i>	attribution	renonciation

Tabiblyugrafit / Bibliographie

- ✓ BEN HAMMADI A., Taḍeggwalt, Ed. Hassan Cheikh, Oujda, 2020.
- ✓ COURTES J., Sémiotique Narrative et discursive, Hachette, Paris, 1993.
- ✓ Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Les éditions Toubkal, Casablanca, 1987.
- ✓ GRIMAL P., Œuvres complètes de Plaute et de Térence, Editions Gallimard, 1971.
- ✓ JEAN G., Le théâtre, Le Seuil, Paris, 1977.
- ✓ LARTHOMAS P., le langage dramatique, Puf, Paris, 1980.
- ✓ MEFTAHA A., et al, Dictionnaire général de la langue amazighe, IRCAM, Rabat, 2017.
- ✓ PAVIS P., Dictionnaire du théâtre, Armand Colin, Paris, 2013.
- ✓ PIERRON, A., Dictionnaire de la langue du théâtre, Le Robert, Paris, 2009.
- ✓ ROBERT P., Le nouveau petit robert, Le Robert, Paris, 2008.