

**L’approche sociosémiotique entre l’originalité et la modernité : modèle d’application sur la multimodalité de l’image visuelle fixe**

---

Narimanne Ahmed Abdelrahim Ahmed <sup>(\*)</sup>

---

**Résumé**

Notre recherche constitue une étude de la multimodalité. La multimodalité a depuis longtemps attiré l’attention des linguistes et des chercheurs qui se sont penchés le plus souvent sur le verbal. Dans la présente étude, nous n’allons plus chercher à délimiter la communication au verbal mais nous allons plutôt étudier la communication au-delà de la langue et ce à travers l’analyse de l’approche sociosémiotique. C’est en fonction du mode visuel dont relèvent le sens représentationnel, interactionnel et compositionnel, du mode verbal dont relève le sens situationnel, que nous avons essayé de voir à quel point l’approche sociosémiotique est valable pour la compréhension des textes multimodaux et spécialement l’image visuelle fixe. Notre étude emprunte à la fois au mode visuel formalisé par Kress et Van Leeuwen (2006) et au mode verbal formalisé par Halliday (2004). A cet égard, il ne faut point oublier Michael Halliday qui a été le pionnier à mettre en évidence la Théorie Systémique Fonctionnelle (TSF) et ses nombreuses métafonctions, situationnelles, logiques, interpersonnelles et textuelles. Dans cette étude, nous allons répondre à l’interrogation suivante : Quels sont les processus auxquels nous avons eu recours pour la production du sens et la transmission du message ?

**Mots-clés** : Multimodalité, Sens représentationnel, Sens interactionnel, Sens compositionnel, Sens situationnel.

---

(\*) Cette recherche fait une partie d'une thèse de Magistère, intitulée: “ La multimodalité des dessins de presse politiques avant et après le référendum sur le Brexit (Étude sémio-rhétorique)”, Sous la direction de Mme la professeure Dr. Rania Adel Hassan Khalifa-Professeure de Linguistique Université de Aïn Chams & Mme la professeure Dr. Salwa Hussein Abdel-Moneim Hussein - Professeure de Linguistique- Université de Helwan.

## المخلص

يعد بحثنا دراسة لتعددية وسائل التعبير. لطالما جذبت تعددية وسائل التعبير انتباه المتخصصين في علم اللغة والباحثين الذين ركزوا اهتمامهم في الغالب على دراسة الجانب اللفظي فقط. في هذه الدراسة، لن نسعى بعد الآن إلى تحديد التواصل فقط عبر الكلام ، سنقوم بدلاً من ذلك بدراسة التواصل خارج نطاق اللغة وذلك في اطار تحليلي للمنهج السيميائي الاجتماعي. اتباعاً للنظام البصري المسؤول عن انتاج المعنى التمثيلي، المعنى التفاعلي و المعنى البنيوي، ولا سيما النظام الشفوي المسؤول عن انتاج المعنى الظرفي، حاولنا معرفة قابلية تطبيق المنهج السيميائي الاجتماعي الموضوع من قبل المتخصصين لفهم النصوص ذات وسائل التعبير المتعددة وخاصة الصورة البصرية الثابتة. تقوم الدراسة على النظام البصري الذي وضعه جونتر كريس وتيوفان لوفوين عام ٢٠٠٦ ولا سيما النظام الشفوي الذي وضعه هاليداي عام ٢٠٠٤. علينا ألا ننسى أن هاليداي كان رائداً سابقاً في هذا المجال وقام بتسليط الضوء على النظرية النظامية الوظيفية والعديد من مهامها الظرفية والمنطقية والتفاعلية والنصية. في هذه الدراسة سنحاول الاجابة على السؤال التالي: ما هي العمليات التي تم استخدامها لإنتاج المعنى ونقل الرسالة؟

**الكلمات المفتاحية:** تعددية وسائل التعبير ، المعنى التصويري ، المعنى التفاعلي ، المعنى البنيوي، المعنى الظرفي.

### I-Introduction

De nos jours, les gens utilisent divers modes et ressources sémiotiques pour produire et créer le sens. Personne ne peut ignorer le rôle central du mode verbal dans le processus de la communication. À savoir, le mode verbal soit parlé soit écrit est généralement considéré comme le mode de communication le plus dominant. Nous sommes de plus en plus conscients du rôle moteur extrêmement influent du mode verbal ayant le vecteur principal sur les autres modes sémiotiques. Admettons bien que le mode verbal peut prendre la tâche d'expliquer certaines significations, ce que les autres modes n'effectuent pas pendant le processus de la production du sens. Mais cette idée ne peut en aucune façon être généralisée. Une fois l'image présente, elle attire bien l'attention du lecteur et ses effets peuvent être plus influents que ceux des mots. Les partisans de la multimodalité ne considèrent pas le mode verbal comme le mode le plus puissant et le moyen de communication le plus efficace du paysage multimodal. Elle va au-delà de cette conception restrictive. Si la langue a été largement considérée comme le mode de communication le plus important dans l'enseignement et l'apprentissage, elle ne fait qu'une partie de l'ensemble multimodal. Afin d'assurer une bonne compréhension du texte, nous nous demandons quels sont les processus de la production du sens utilisés et exploités par les concepteurs pour transmettre un message. C'est autour de cette problématique que nous souhaitons articuler notre recherche. L'objectif de notre étude est de démontrer que l'approche sociosémiotique est la meilleure perspective aidant à mieux analyser et à mieux comprendre le fonctionnement du sens. La sociosémiotique s'inspirant essentiellement des travaux de Halliday (2004) et récemment de ceux de Kress et Van Leeuwen (2006) nous permet d'identifier les différents processus de sens et leur fonctionnement dont peuvent se servir les concepteurs des signes. Dans un souci de présenter une grammaire

multimodale, il nous a donc semblé primordial de commencer par éclaircir la méthodologie sur laquelle reposera ce travail. Notre approche sera fondée, dans un premier temps, sur la mise en application des processus produisant le sens au mode visuel dans le modèle de Kress et Van Leeuwen (2006). Dans un second temps, notre réflexion portera sur le processus verbal dans le modèle de Halliday (2004) comme étant l'un des processus créant le sens dans l'ensemble multimodal. Cette étude vise, en fin de compte, à démontrer la complémentarité entre les travaux de Halliday d'une part et ceux de Kress et Van Leeuwen de l'autre part, et à souligner leurs importances dans la conception de tout texte multimodale. Mais comment le mode visuel et le mode verbal vont-ils nous transmettre cette métafonctionnalité. C'est ce que nous allons voir dans les quelques pages qui suivent.

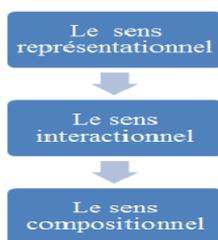
### **II- La grammaire visuelle chez Kress et Van Leeuwen (2006) :**

Si la grammaire se décrit comme l'ensemble des règles à suivre pour parler et écrire correctement une langue ; la grammaire visuelle, pour sa part, décrit la manière dont le sens est syntaxiquement utilisé dans une représentation. En fait, La grammaire du design visuel de Kress et Van Leeuwen (1996,2006) offre une base solide pour l'analyse et la lecture de l'image visuelle fixe. C'est une grammaire visuelle à large couverture de sens. Pour leur part, Kress et Van Leeuwen constatent que les « *représentations picturales* » signifient plus qu'une simple reproduction des structures de réalité:

*« Les structures visuelles ne reproduisent pas simplement les structures de la «réalité». Au contraire, elles produisent des images de la réalité qui sont liées aux intérêts des institutions sociales au sein desquelles les images sont produites, diffusées et lues. Elles sont idéologiques. Les*

*structures visuelles ne sont jamais simplement formelles: elles ont une dimension sémantique profondément importante.»<sup>1</sup>*

Leur travail soutient qu'un texte, pour créer des significations, articule trois sortes de tâches métasémiotiques ou plutôt métafonctionnelles. Ces tâches sont appelées respectivement : représentationnelles, interactionnelles et compositionnelles. Ainsi, le mode visuel, mis en jeu, peut être analysé au travers de trois niveaux de sens pouvant se présenter sous cette forme graphique:



**Diagramme des trois niveaux de sens selon Kress et Van Leeuwen (2006).**

Là nous allons expliquer comment chacune de ces métafonctions créant le sens fonctionne.

### **1) le sens représentationnel :**

Le sens représentationnel répond aux questions suivantes : « *De quoi parle l'image ?* » Et « *Qu'est-ce que l'image présente ?* ». Selon Farag (2015), le sens représentationnel s'intéresse de plus en plus à la façon dont nous encodons visuellement l'expérience vue, c'est-à-dire à la façon dont l'image représente les personnes, les lieux, les choses et les relations qui se trouvent entre eux. Tous ces éléments sont appelés «*les participants représentés*». (Cf., p.11) D'autant plus, « *l'image représentative [...] est définie par sa visée*

---

<sup>1</sup> C'est nous qui traduisons de l'anglais: "Visual structures do not simply reproduce the structures of 'reality'. On the contrary, they produce images of reality which are bound up with the interests of the social institutions within which the images are produced, circulated and read. They are ideological. Visual structures are never merely formal: they have a deeply important semantic dimension." (Kress & Van Leeuwen, 2006, p. 47)

*référentielle : elle désigne, elle montre la réalité. » (Aumont, 2000, p.203)*

*Il s'agit ici d'« un certain nombre de règles de transformation des données visuelles de l'expérience, culturellement codées, [qui] vont nous donner à « reconnaître » des objets, des lieux ou des personnages. Il est certain, alors, que la signification produite par ces signes iconiques nous renverra à notre expérience et nous poussera à interpréter ces signes iconiques comme les signes socio-culturels eux-mêmes : code des objets, code des vêtements, des lieux, etc. » (Joly, 2011, p.145)*

**Quelles sont les processus susceptibles d'aider à identifier et délimiter le sens représentationnel ?**

En fait, le sens représentationnel chez Kress et Van Leeuwen (2006, pp.63-64) peut être divisé en deux processus principaux : le premier est narratif, tandis que le deuxième est conceptuel. Le processus narratif se subdivise à son tour en sept processus essentiels :

- *Le processus d'action.*
- *Le processus de réaction.*
- *Le processus circonstanciel.*
- *Le processus de conversion.*
- *Le processus symbolique géométrique.*
- *Le processus verbal.*
- *Le processus mental.*

Alors que le processus conceptuel est subdivisé pour sa part en trois processus principaux :

- *Le processus classificatoire.*
- *Le processus analytique.*
- *Le processus symbolique.*

Pour la définition du processus narratif, nous donnons la définition suivante.

### 1) Le processus narratif

Le processus narratif est un processus dynamique représentant le va-et-vient entre les participants constitutifs du dessin. Dans ce processus, nous trouvons les participants en train de faire quelque chose ou d'effectuer une action. Ils sont aussi liés par des vecteurs de regards qui provoquent des réactions entre eux. (Cf., Kordjazi, 2012, p.62)

Dans le processus narratif, nous pouvons trouver deux participants principaux: l'acteur et l'objet de la quête. L'acteur n'est que le participant principal constitutif de l'action, celui duquel part la flèche ou le vecteur des regards :

« *La flèche symbolise la pénétration, mais aussi la volonté, le prolongement lointain de l'individu dans un espace et un temps qu'il cherche à tender comme la corde de son arc et à orienter comme la trajectoire du projectile.* » (Gardin, Olorenshaw, Gardin & Klein, 2019, p.282)

Quant à l'objet de la quête, c'est le participant vers lequel la flèche ou le vecteur des regards s'oriente : « *[L'objet de la quête], c'est un but, une direction vers laquelle on tend, quelque chose que l'on veut atteindre.* » (Toussaint, 2000, p.59) En fait, la présence ou l'absence d'une flèche ou d'un vecteur des regards est la caractéristique qui détermine et distingue le type de processus. Si le vecteur des regards ou la flèche sont présents, le processus est narratif, si le vecteur des regards ou la flèche sont absents, le processus est donc conceptuel. Dans le processus narratif, les participants sont reliés par des vecteurs des regards ou des flèches mettant en relief l'action et la réaction qui s'effectuent et se déroulent entre eux, alors que dans le processus conceptuel, les participants sont représentés en fonction de leur « *classe, structure et signification* » qui distinguent les uns des autres. (C.f Kress & Van Leeuwen, 1996. p.56) Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, un point reste à préciser. La spécificité du processus narratif est que chaque type constitutif de ce processus est composé de flèches dont le nombre et le type

varient selon le nombre des personnages impliqués. Nous allons présenter ici une classification assez détaillée des processus constitutifs du processus narratif chez Kress et Van Leeuwen (2006) pour en faire la différence.

1) Le premier processus constitutif du processus narratif est le processus d'action qui est subdivisé en quatre sous-processus (Voir Kress & Van Leeuwen, 2006, pp.62-63):

- *Le processus d'action transactionnelle bidirectionnelle.*
- *Le processus d'action transactionnelle unidirectionnelle.*
- *Le processus d'action non transactionnelle.*
- *Le processus d'événement.*

Dans le cas du processus d'action transactionnelle bidirectionnelle, nous trouvons deux participants, appelés interacteurs reliés par deux vecteurs des regards où chaque vecteur part d'un interacteur et vise l'autre. Quant au processus d'action transactionnelle unidirectionnelle, il regroupe également deux participants, mais dans ce cas-là, il n'y a qu'une seule flèche partant de l'acteur vers l'objet de la quête. L'acteur est le participant actif d'où émane le vecteur des regards, tandis que l'objet de la quête n'est que le participant vers lequel le vecteur des regards est destiné.

Contrairement aux processus précédents où il y a deux participants, le processus d'action non-transactionnelle n'a qu'un seul participant impliqué, c'est l'acteur. Dans ce cas-là, la flèche part d'un participant et n'est pas dirigée vers d'autres participants. Vient ensuite le processus d'événement. Dans ce type de processus, il n'y a pas d'acteur produisant l'action mais seulement un objet. (C.f Kress & Van Leeuwen, 2006, p. 74) Le tableau qui suit récapitule les types de processus d'action et les types des participants impliqués.

## L'approche sociosémiotique entre l'originalité et la modernité

Types de processus d'action	Types des participants impliqués	Croquis illustratifs
1. Le processus bidirectionnel transactionnel	Interacteurs	
2-Le processus unidirectionnel transactionnel	Acteur / objet	
3-Le processus non-transactionnel	Acteur	
4. Le processus d'événement	Objet	

**-Tableau récapitulatif des types de processus d'action et les types des participants impliqués. (Frag, 2015, p.23)**

**2) Quant au deuxième processus constitutif du processus narratif est le processus de réaction :**

Le processus de réaction se distingue du processus d'action par les traits suivants. Contrairement au processus d'action qui se réalise par un acte quelconque, le processus de réaction se produit par le vecteur des regards qui s'oriente vers quelque chose ou quelqu'un. Le participant qui regarde est appelé le réacteur au lieu de l'acteur et le participant passif qui reçoit ce regard est appelé le phénomène au lieu de l'objet. Le réacteur doit nécessairement être un être humain, un animal ou toute créature avec de vrais yeux. (C.f. Kress & Van Leeuwen, 1996, pp.64-67) Si le vecteur des regards relie le réacteur au phénomène, il s'agit donc d'un processus de réaction transactionnelle. Au contraire, si le vecteur des regards émane du réacteur sans se diriger vers quelqu'un ou quelque chose, le processus est donc appelé le processus de réaction non transactionnelle. Le tableau qui suit récapitule les types de processus de réaction et les types des participants impliqués.

## L'approche sociosémiotique entre l'originalité et la modernité

Types de processus de réaction	Types des participants impliqués	Croquis illustratifs
1- Le processus de réaction transactionnelle	Réacteur / Phénomène	
2- Le processus de réaction non-transactionnelle	Réacteur	

### Tableau récapitulatif des types de processus de réaction et les types des participants impliqués. (Ferreira, 2003, p.23)

#### 3-Le troisième processus constitutif du processus narratif est le processus circonstanciel :

Ce processus, comme le disent Kress et Van Leeuwen (2006, p.72), se produit lorsque le processus narratif comprend des participants secondaires liés aux participants principaux, non pas par des flèches ni des vecteurs des regards, mais par une relation quelconque. A titre d'exemple, la relation circonstancielle supposée lier un homme à sa femme est la relation de mariage, s'ils se sont séparés, alors c'est une relation de séparation.

#### 4-Quant au quatrième processus constitutif du processus narratif, c'est le processus de conversion :

Dans ce processus, nous trouvons l'apparition de plusieurs participants se trouvant en une seule personne. Il s'agit donc de deux participants opposés l'un à l'autre où chacun est à la fois un acteur et un objet par rapport à l'autre. En fait, l'objectif de ce processus est de concrétiser des sentiments contradictoires qui envahissent l'esprit humain.

#### 5-Le cinquième processus constitutif du processus narratif est le processus symbolique géométrique :

Il faut souligner, à propos du processus symbolique géométrique, son opposition à tous les processus impliquant au moins un élément humain capable de produire l'action. Ce type de processus n'inclut aucun participant humain. Il n'y a qu'une

flèche ou une forme géométrique qui indique l'action telle que les signes graphiques, les pictogrammes, les lignes sinueuses et hélicoïdales, les cercles, le losange, etc.

**6-Le sixième processus constitutif du processus narratif est le processus mental :**

Il existe un lien direct entre le processus verbal et mental allant jusqu'à la redondance. Bien qu'il se rapproche du processus verbal, le processus mental s'en distingue par le fait qu'elle passe invisiblement à l'intérieur du monde de la conscience. Dans ce type de processus, prenant la forme d'une bulle de pensée, il y a deux participants impliqués: l'énonciateur et le phénomène. L'énonciateur est le participant humain de qui émane la bulle de pensée ; alors que le phénomène n'est que l'idée vers laquelle se dirige la pensée de cet énonciateur. (Cf., Kress & Van Leeuwen, 2006, p.75)

**7-Le septième processus constitutif du processus narratif est le processus verbal :**

Dans ce processus, nous pouvons trouver un locuteur lié à son discours par une flèche. Ces deux participants sont appelés respectivement : l'énonciateur et l'énoncé. L'énonciateur est le locuteur de qui émane le ballon du dialogue, tandis que l'énoncé est défini comme le contenu verbal ou le dialogue qui est produit par l'énonciateur et représenté par l'écrit. (C.f, Kress & Van Leeuwen, 2006, p.75 ; Farag, 2015, p.33). En fait, nous sommes tout à fait consciente du manque de pertinence et d'approfondissement du processus verbal proposé par Kress et Van Leeuwen (2006) qui renvoie aux rôles des participants impliqués et non aux fonctions qu'ils assument. Ce type de processus, bien que largement utilisé et connu, n'est pas satisfaisant. Il ne peut pas couvrir toutes les structures linguistiques que nous allons affronter tout au long de cette recherche. Pour pouvoir mener correctement notre étude, nous pensons qu'il faut avoir au moins une grammaire élémentaire en largeur qui pourra servir de base pour l'analyse des textes. Nous sommes tout à fait

convaincue que la langue est multifonctionnelle. Elle peut, comme vient Jakobson, de l'affirmer, gérer de multiples fonctions :

*« Tout acte de parole met en jeu un message et quatre éléments qui lui sont liés, l'émetteur, le récepteur, le thème (topique) du message et le code utilisé. La relation entre ces quatre éléments est variable... Parfois ces différentes fonctions agissent séparément, mais normalement, on a affaire à un faisceau, à un paquet de fonctions. »* (Jakobson, 1963, p.210)

C'est pourquoi, nous avons jugé nécessaire le recours au modèle transitif proposé et créé par Halliday (2004) pour l'analyse des textes. Ce choix a été motivé par deux raisons. Primo, le modèle transitif de Halliday offre une base solide pour l'analyse textuelle. Il se veut un outil à la fois descriptif et fonctionnel apte à gérer facilement les différentes parties de discours et la nature de la fonction qu'elles doivent assumer. Secundo, le modèle transitif de Halliday montre son adéquation et son efficacité au traitement fonctionnel des textes.

### **III-Le modèle transitif de Halliday : modèle d'application sur le mode verbal**

En réalité, le modèle transitif de Halliday propose une organisation systématique de la phrase en vue d'exprimer le sens de l'expérience ou plutôt le sens situationnel. Il se compose d'un ensemble de types de participants et de processus dont chacun a ses propres caractéristiques qui le distinguent des autres. En fait, le sens de l'expérience dont il est question se produit via trois éléments principaux : les participants, le processus et les circonstances qui seront expliqués et analysés en détail comme suit :

**-Les participants** : Il s'agit des personnes, des objets, des lieux etc., généralement identifiés dans la phrase par un groupe nominal.

-**Le processus** : Le processus décrit l'action. Il est généralement réalisé dans la phrase par un groupe verbal.

-**Les circonstances** : Il s'agit des circonstances du temps et de lieu qui éclairent le processus et ses participants, généralement réalisées dans la phrase par un groupe adverbial ou groupe prépositionnel. Parmi les trois éléments déjà évoqués, le processus est considéré comme l'élément le plus important dont notre étude dépend. Quels sont les différents types de processus autour desquels le sens de l'expérience tourne? Dans le modèle transitif de Halliday (2004, p.170), nous pouvons recenser 3 processus principaux qui peuvent se présenter comme suit:

- *Le processus matériel.*
- *Le processus mental.*
- *Le processus relationnel.*

### **1-Le processus matériel :**

Ce type de processus s'intéresse à décrire l'expérience extérieure des êtres humains tels que les actions en cours ou achevées, les événements et les faits. Dans ce processus, nous pouvons détecter deux participants : l'acteur et l'objet de la quête. Voici un exemple : ***Je mange une pomme.***

Je	mange	une pomme
L'acteur réalisant l'acte matériel	Verbe du processus matériel	L'objet autour duquel le processus matériel se déroule.

### **2-Le processus mental :**

Le processus mental concerne l'expérience du monde de la conscience, par opposition au processus matériel concernant l'expérience du monde matériel. (C.f, Halliday et Matthiessen, 2004, p.197) Il décrit les sentiments intérieurs, les actions qui se produisent dans l'esprit humain. Les verbes de perception et de cognition comme (ressentir, vouloir, haïr, savoir, penser, avoir peur, voir, etc.) expriment ce processus. (C.f, Ferreira, 2003, p.17) Les participants impliqués dans ce type de processus sont appelés : l'acteur et le phénomène. En tant

qu'acteur, ce participant doit être doté de sentiments et d'affections. Quant au phénomène, il représente les souhaits, les aspirations, les obsessions et les angoisses qui hantent et occupent l'esprit de cet acteur. Autrement dit, c'est le processus dans lequel le personnage ne peut éclipser ni ses fêlures ni ses déchirures intimes. Examinons cet exemple : *Je veux partir.*

Je	veux	partir
L'acteur ayant dans l'esprit un désir	Verbe du processus mental	Le départ est le phénomène représentant les aspirations de cet acteur.

### 3-Le processus relationnel :

Le processus relationnel est supposé lier deux entités différentes dans une relation attributive par l'utilisation des verbes d'état. C'est le cas du verbe être qui sert à identifier, attribuer, caractériser et relier les éléments de la phrase. Une relation attributive du verbe être peut impliquer deux participants : le porteur et l'attribut. Donnons cet exemple : *L'oiseau est beau.*

L'oiseau	est	beau
Le porteur	Verbe du processus relationnel attributif	La beauté est l'attribut et la qualité de ce porteur

Ainsi, si nous avons opté pour le modèle transitif de Halliday, c'est uniquement dans le but de mettre en relief le sens situationnel dans les textes en question.

**Passons maintenant à la structure du processus conceptuel.**

### 2-Le processus conceptuel :

Nous rappelons que nous distinguons bien le processus narratif (P.N) du processus conceptuel (P.C). Contrairement au P.N qui se classe comme une sorte d'action et de réaction, le P.C n'a ni action ni réaction, il est stable voire figé. Si les flèches et les vecteurs des regards constituent l'élément

essentiel dans le P.N, le P.C, au contraire, n'a ni flèches ni vecteurs de regards. Harrison (2002, p.52) affirme que les participants dans ce type de processus sont regroupés pour présenter aux lecteurs le «*concept*» de ce qu'ils représentent. Partant du fait qu'il n'implique ni action ni réaction de la part des participants, le P.C présente les participants en fonction de leur classe, structure ou signification. (Cf. Miers, 2009, Kress & Van Leeuwen 1996, p. 79) Le P.C se subdivise en ces trois sous-processus: le processus classificatoire, analytique et symbolique.

### **-Le processus classificatoire :**

Le processus classificatoire tend à expliciter le lien hiérarchique entre les participants. Dans ce processus, les participants sont liés les uns aux autres en termes de taxonomie (genre, type, classification) où un participant (ou un groupe de participants) joue le rôle de subordonné par rapport à d'autres jouant le rôle de supérieur. (Miers, 2009)

### **-Le processus analytique :**

Dans ce type de processus, les participants représentés sont liés dans une structure totale-partielle. (C.f, Kress & Van Leeuwen, 1996, p. 89) Les participants impliqués dans ce processus sont divisés en deux: le porteur et les attributs possessifs. Le porteur est le participant qui représente le tout tandis que les attributs possessifs sont les parties. (Miers, 2009) Alors que le Nil, les pyramides de Gizeh, le musée égyptien et la tour du Caire représentent une partie de l'Égypte, ce dernier n'est que le porteur.

### **-Le processus symbolique :**

Dans ce processus, les participants représentés sont importants pour ce qu'ils signifient, pour ce qu'ils symbolisent au lecteur. A titre d'exemple, la Marianne incarne la République française et représente les valeurs de la république et des citoyens français : Liberté, Égalité, Fraternité. (Miers, 2009)

« [Alors que] l'image représentative est celle qui figure des choses concrètes (' d'un niveau d'abstraction inférieur à celui des images elles-mêmes', l'image symbolique est celle qui figure des choses abstraites (' d'un niveau d'abstraction supérieur à celui des images elles-mêmes' ) » (Aumont, 2000, p.56)

### **Entamons la structure du sens interactionnel :**

#### **2) Le sens interactionnel :**

La façon particulière dont le dessinateur utilise le langage des images pour former des relations avec les participants constitutifs du dessin en vue de susciter les sentiments des lecteurs est appelée le sens interactionnel. Dans cette perspective, les images se distinguent par :

*« le fait qu'elles invitent leurs spectateurs à entrer dans les images, et non à rester devant, [...]. Nous nous sentons pris dedans... Une expression commune résume parfaitement cette particularité, c'est celle de nager dans le bonheur. Avec les images, c'est la même chose. Nous y baignons, et parfois même nous nous laissons porter par elles comme plongés dans un bain de sensations, d'émotions et d'états du corps agréables. »* (Tisseron, 2003, pp.7-8)

Partant du fait que le sens supposé susciter les relations sociales entre les participants et les lecteurs est nommé le sens interactionnel, dans ce cas-là, les deux types de participants qui y seront impliqués sont : les participants interactifs (les récepteurs) et les participants représentés. L'interaction entre le lecteur et les participants peut être examinée par deux facteurs : le regard des participants, la distance entre eux. (C.f, Kress & Van Leeuwen, 2006, p.125)

#### **1-Les regards des participants**

Le contact s'intéresse à la manière dont les participants s'adressent directement ou indirectement aux lecteurs :

*« En effet, l'alternative classique est de présenter le ou les modèle (s) soit de face, soit de profil ; soit ils regardent le spectateur, soit ils ne le regardent pas. Georges Péginou a*

*montré que, en publicité, l'implication du spectateur était très différente dans l'un ou l'autre cas. Soit le personnage donne au spectateur, en le regardant « les yeux dans les yeux », l'impression d'avoir avec lui une relation interpersonnelle, instaurée entre un « je » et un « tu » ; soit, en détournant le regard, il lui donne l'impression d'assister à un spectacle donné par un « il », une troisième personne. Le type d'adhésion sollicité alors est différent lui aussi : désir de dialogue et de réponse à une injonction dans le cas du « face à face », désir d'imitation, d'appropriation des qualités du modèle dans le cas du « spectacle ». » (Joly, 2009, p.78)*

Cette fonction peut être réalisée à travers deux processus: les processus de demande et le processus d'offre. Nous établissons une distinction entre les deux types de contact comme suit :

### **-Le processus de demande :**

Dans ce processus, le participant regarde directement le lecteur aux yeux. Ce type exprime une demande directe et claire qui amène le lecteur à ressentir un fort engagement avec le participant. Le dessinateur ou le concepteur l'utilise pour faire agir ce lecteur :

*« La pose de face, le regard tourné vers le spectateur, est la pose la plus implicative pour le spectateur. En effet celui-ci fixe alors le regard du modèle dans une sorte de tropisme projectif. Si, dans une image, il y a des personnages, on cherche les visages ; s'il y a regard, on cherche le regard. Ce pseudo face-à-face abolit l'espace de la représentation et établit un semblant de relation interpersonnelle, de relation duelle. C'est un « je » qui s'adresse à un « vous » dans une relation de supériorité et d'injonction, souvent utilisée en publicité et redoublée des formes linguistiques les plus implicatives elles aussi, celles de l'interrogation ou de l'injonction [...]. Ce type de posture, face à- face, les-yeux-dans-les-yeux, va bien sûr provoquer un type d'adhésion de la*

*part du spectateur favorisant le processus de projection. »* (Joly, 2011, pp.145-146)

Les participants qui regardent le lecteur sont généralement des humains ou des êtres-vivants, comme les animaux. (C.f, Kress & Van Leeuwen, 2006, p.117)

### **-Le processus d'offre:**

Harrison (2002, p.53) affirme que, dans le processus d'offre, le participant est représenté comme en train de regarder quelqu'un ou quelque chose dans l'image. Dans ce cas-là, le participant est considéré comme un objet de contemplation pour le lecteur :

*« À l'inverse, la pose de profil ou de trois-quarts accentuera plutôt la position de spectateur, l'impression d'assister à une saynète ou à un spectacle. Le personnage de profil est une troisième personne, un « il » que nous observons et auquel nous aurons tendance à nous identifier. La pose de profil peut aussi favoriser la narrativisation de l'image fixe qui, pleine d'une réserve temporelle, apparaîtra comme placée entre un « avant » et un « après » imaginaires, tandis que le face-à-face nous fixe dans le « hic et nunc » de l'échange visuel. »* (Joly, 2011, p.146)

Ce type d'images s'adresse au lecteur indirectement. (C.f.,Kress & Van Leeuwen, 2006, p.119)

### **2-La distance entre les participants et les lecteurs :**

En fait, la distance entre les participants dépend tout d'abord de la relation sociale entre eux et du contexte dans lequel le dessinateur veut exprimer son idée d'une situation spécifique :

*« La disposition des personnages les uns par rapport aux autres peut être interprétée en référence aux usages sociaux (relations intimes, sociales, publiques...). »* (Joly, 2009, p.78)

La distance est aussi déterminée par la façon dont les participants dans l'image apparaissent au lecteur et comment cette proximité affecte les sentiments d'intimité ou de distance

sur le lecteur. Le concepteur a le droit de choisir de représenter les participants comme proches ou éloignés du lecteur, et ceci s'applique à la représentation des éléments d'aspect humain et ceux d'aspect objectal. (C.f, Harrison, 2002, p.53) Le lecteur peut voir le participant dans les positions suivantes :

*-La distance intime*

*-La distance personnelle proche*

*-La distance sociale proche*

*-La distance sociale éloignée*

*-La distance publique*

*-La distance personnelle éloignée*

### **3) Le sens compositionnel :**

Comment les personnages et les éléments s'organisent dans l'image ? Voir une belle image n'est pas suffisant pour créer un sens. Si le sens représentationnel et interactionnel ne sont pas équilibrés et arrangés visuellement d'un point de vue syntaxique, ils risquent de poser aux lecteurs des problèmes de compréhension. Le lecteur verra une belle image sans comprendre le sens de ce qu'il voit:

*« La composition, ou géographie intérieure du message visuel, est un de ses outils plastiques fondamentaux. Elle a, en effet, un rôle essentiel dans la hiérarchisation de la vision et donc dans l'orientation de la lecture de l'image. Dans toute image (peinture, plan de cinéma, dessin, image de synthèse, etc.), la construction est capitale, respecte ou rejette un certain nombre de conventions élaborées au fil des époques, varie selon les périodes et les styles. Mais toujours l'œil suit « les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre », ce qui contredit cette idée injustement répandue d'une lecture « globale » de l'image. » (Joly, 2009, p.74)*

En fait, l'arrangement donne une signification importante grâce à l'interaction des éléments dans l'image. Cette organisation peut être effectuée par le sens compositionnel mettant en relation les significations

représentationnelles et interpersonnelles à travers trois systèmes complémentaires (Voir Kress & Van Leeuwen, 2006. p.177) :

**-La valeur de l'information**

**-La saillance**

**-La modalité**

**1-La valeur de l'information :**

Cette valeur traite de la position des participants dans les différentes zones de l'image. La gauche, la droite, le haut, le bas, le centre et les marges donnent une valeur d'information aux participants. Ce qui leur permet d'assumer différents rôles. (C.f, Harrison, 2002, p.57) A gauche, à droite, en haut, en bas, au centre et en marge, selon leur position, les éléments qu'ils soient humains ou qu'ils soient objets vont être plus ou moins mis en valeur, avoir de l'importance ou non.

**2-La saillance :**

La saillance peut être utilisée pour mettre en avant des participants. La saillance des participants représentés peut être réalisée comme suit:

**-La taille:**

Plus le participant représenté est grand, plus la saillance est grande.

**-Le contraste entre les couleurs saturées :**

Parfois, l'exagération dans l'utilisation des couleurs est capable de rendre certains éléments plus attractifs que d'autres aux yeux des lecteurs. (C.f., Grunsky, 2007, p.45)

**-Le premier plan et l'arrière-plan:**

Un participant occupant le premier plan a une plus grande saillance qu'un participant se trouvant dans l'arrière-plan. (C.f, Harrison, 2002, p.57)

**3-La modalité, modèle de reproduction de la réalité :**

La couleur est une ressource très importante dans la communication visuelle. Elle peut clairement être utilisée pour désigner des personnes, des lieux et des choses spécifiques, ainsi que des catégories de personnes et des idées plus

générales. Les couleurs des drapeaux, par exemple, indiquent leurs identités uniques. Le choix des couleurs n'est pas seulement une décision esthétique, mais aussi une méthode et une stratégie qui affectent et reflètent l'humeur ou les émotions d'une personne, son style, ses tendances, ses croyances culturelles et ses symboles. Le choix des couleurs n'est donc pas arbitraire. La modalité fait référence au processus de la recreation de la réalité. Cela signifie également que les lecteurs ressentent la fiabilité du message visuel. Ce qui est considéré comme réel dépend de la façon dont la réalité est créée en fonction de la correspondance entre la représentation visuelle d'un objet et ce que nous voyons normalement de cet objet à l'œil nu. (C.f, Kress & Van Leeuwen, 2006, p.158). La modalité peut être détectée par plusieurs facteurs, tels que: la saturation de la couleur et la quantité de couleurs utilisées dans une image :

*« L'interprétation des couleurs et de la lumière, comme celle des formes, est anthropologique. Leur perception, comme toute perception, est culturelle, mais peut-être nous semble-t-elle plus « naturelle » que toute autre, comme donnée. Cependant, c'est cette « naturalité » même qui peut nous aider, au bout du compte, à les interpréter. En effet, la couleur et l'éclairage ont sur le spectateur un effet psychophysiologique parce que, « perçus optiquement et vécus psychiquement », ils mettent le spectateur dans un état qui « ressemble » à celui de son expérience première et fondatrice des couleurs et de la lumière. Lumière oblique, du matin, du soir, ou d'hiver et les humeurs qui lui sont liées. Lumière zénithale et les impressions d'été. Soleil ou feu, lampe ou projecteur. Force et violence du rouge du sang et du feu, bleu aérien du ciel ou vert apaisant des frondaisons. » (Joly, 2009, p.76)*

En fait, l'étude de cette partie théorique permet de tirer la conclusion que la complémentarité et l'interaction des différents niveaux de sens font l'objet de l'approche sociosémiotique dont la multimodalité fait partie intégrante.

Comme nous avons déjà vu, le mode verbal ne constitue pas une contrainte, mais il joue également un rôle secondaire dans le processus de la création du sens. Afin de permettre une meilleure interprétation et une meilleure compréhension des messages aux lecteurs, tous les modes et les systèmes du sens travaillent ensemble. Ces modes incluent des images, des gestes, un espace, une posture, un regard et une couleur etc. qui ne doivent pas être considérés comme une simple décoration du texte, mais comme des modes distincts qui dans des circonstances possèdent le même potentiel à la création du sens. Pour être efficaces, comme le montre Godard, les modes verbales et visuels se complètent, ils ont besoin l'un de l'autre pour fonctionner :

*« Mot et image, c'est comme chaise et table : si vous voulez vous mettre à table, vous avez besoin des deux. » Ce « mot » de Godard à propos de l'image et des mots est selon nous particulièrement judicieux, parce que tout en reconnaissant la spécificité de chaque langage, celui de l'image et celui des mots, Godard montre qu'ils se complètent, qu'ils ont besoin l'un de l'autre pour fonctionner, pour être efficaces. Cette déclaration est d'autant plus rafraîchissante, de la part d'un « homme d'images », que les relations image/langage sont le plus souvent abordées soit en termes d'exclusion, soit en termes d'interaction, plus rarement en termes de complémentarité. C'est donc sur cet aspect que nous aimerions insister. » (Joly, 2009, p.86).*

### **Bibliographie**

#### **I-Ouvrages consacrés à la sémiotique**

- Aumont, J. (2000). *L'image*. 2e édition. Paris: Nathan
- Joly, M.
  - (2009). *Introduction à l'analyse de l'image*. 2e édition. Paris : Armand Colin.
  - (2011). *L'image et les signes Approche sémiologique de l'image fixe*. 2e édition. Paris: Armand Colin.

- Kress, G. et Van Leeuwen, T.
  - (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
  - (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. (2e édition). London: Routledge.
- Toussaint, B. (2000). *Le langage des images et des sons*. Paris : Éditions Dixit.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. New York: Routledge.

### **II-Ouvrages consacrés à la linguistique**

- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale (Tome 1)*. Paris : Gallimard.
- Halliday, M.A.K. et Matthiessen, C.M.I.M. (2004). *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. 3e éd (Revised by C.M.I.M. Matthiessen, ed.). London; New York: Hodder Arnold.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.

### **III-Sitographie**

#### **-Les thèses et les mémoires**

- Ferreira, S.N. (2003). *Understanding text-image relationships in Newsweek cover stories: A study of multimodal meaning-making* (Thèse de master, Southern Brazilian Federal University). Récupérée le 29/06/2018 du site : <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/85174/210520.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Grunschy, M.I.T. (2007). *Analyzing TARSILA DO AMARAL'S paintings from a social semiotic perspective* (Thèse de master, Santa Catarina University). Récupérée le 22/02/2019 du site : <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/90593/242895.pdf?sequence=1>

- Harrison, C. (2002). *Visual Social Semiotics: Understanding How Still Images Make Meaning*. Technical Communication, Volume 50, Number 1. Récupéré le 15/08/2018 du site journal Technical Communication sur : <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.527.6363&rep=rep1&type=pdf>
- Kordjazi, Z. (2012). *Images matter: A semiological content analysis of gender positioning in contemporary English-learning software applications*. Novitas-ROYAL (Research on Youth and Language), 2012, 6 (1), 59-80. Récupéré le 10/02/2018 du site: <https://pegem.net/dosyalar/dokuman/138693-20140117111637-4.pdf>
- Miers, P. (2009). *Guide to reading images: The Grammar of visual design*. Récupéré le 15/02/2018 du site : <https://sites.google.com/site/guidetoreadingimages/home?pli=1>

#### **IV- Travaux inédits**

- Farag, M. (2015). *Making meaning of multimodal texts: A systemic functional approach*. (Thèse de doctorat non publiée). Université de Banha, Banha, Égypte.
- Mustafa, M.-D. (2015). *Depiction of the Egyptian Revolution in some American Political Caricatures. A Semiotic Approach*. (Thèse de doctorat non publiée). Université de Banha, Banha, Égypte.

#### **V- Dictionnaires**

- Gardin, N. Olorenshaw, R. Gardin, J. et Klein, O. (2019). *Le petit Larousse des Symboles*. Paris : Larousse.