
SEMILOGIE ET/OU SEMIOTIQUE DE LA POESIE

LA PERCEPTIBILITE DU LANGAGE POETIQUE*

Prof.Dr.Mehmet YALÇIN
D.E.Ü.Buca Eğitim Fakültesi
Fransız Dili Eğitimi Bölümü

Introduction:

Le fait que la poésie soit un objet de haute perceptibilité (aux deux sens mental et sensoriel de ce mot) appelle deux approches d'orientation différente mais complémentaires: 1)celle qui se place du point de vue de l'impression que le message laisse sur le récepteur et 2)celle qui se place du point de vue de l'organisation interne du message. L'acception socio-culturelle de la poésie justifie d'ailleurs ces deux approches: comme tous les autres arts, la poésie, elle aussi, doit *toucher* et, pour ce faire, elle doit *contenir quelque chose de mystérieux*. L'une et l'autre de ces deux approches, utiles pour plus d'objectivité, impliquent la considération de la poésie a)comme un objet de *communication* et b)comme un objet de *production*.

La problématique du rapport entre le statut communicationnel et la propriété structurale de la poésie a, nous semble-t-il, une valeur de réflexion importante.

D'une part, le problème de la "communication poétique" ne se réduit pas à la poésie, finalité qui pourrait être formulée par un bout de dialogue comme le suivant:

-A quoi sert la poésie?

-Elle sert à émouvoir les gens.

Cela ne veut rien dire, qui puisse donner une moindre idée de la spécificité du langage poétique.

*Exposition présentée au séminaire de sémiotique d'Istanbul de l'octobre 1992.

Quant au facteur interne de la perceptibilité du message poétique lui-même, le problème est de savoir si la structure où, pour mieux dire, *l'être* de ce dernier peut garantir sa perceptibilité, quelle que soit la situation concrète où se passerait la communication, plus particulièrement celle où se trouverait le récepteur.

D'autre part, ce rapport éventuel entre le "pourquoi" et le "comment" des messages ne concerne pas uniquement le langage poétique, mais encore bien d'autres. Disons par exemple que le langage poétique a cette particularité de rendre également perceptibles le plan de l'expression et celui du contenu: mais il y a des langages susceptibles de le faire aussi bien. Citons là à titre d'exemples la publicité, le proverbe ou le calambour, qui utilisent à *la rigueur* presque tous les moyens d'expression de la poésie. La distinction entre ceux-ci et le langage poétique ne serait, une fois de plus, que de simple convention, bien qu'ils soient tous soumis, parfois, à un même principe d'organisation. On peut encore essayer, toujours sur le plan de la finalité, une autre distinction et dire par exemple: tous les quatre, en valorisant les deux plans du système de signes qu'est la langue naturelle, se basent sur un faire persuasif, mais alors que le langage poétique a pour objet de persuasion son propre message, les trois autres renvoient essentiellement à des objets extérieurs (objets à vendre pour la publicité, objets de valeur morale pour le proverbe, etc.).

De ce point de vue, il y a là deux types de langage diamétralement opposés l'un à l'autre, en ce sens que le premier est non référentiel ou tout au plus *auto-référentiel*, alors que le second est particulièrement référentiel. Autrement dit, le langage poétique ne nous informe de rien, sinon de lui-même, alors que le langage publicitaire, pour ne citer plus que lui, est un langage particulièrement informatif, dont l'objet de signification est totalement identique à celui d'une expression linguistique à proprement parler.

C'est donc à partir du concept de *signification* que l'on pourrait se libérer du critère finalitaire, qui paraît n'avoir aucune valeur opérationnelle dans la détermination de l'objet perceptible constitué par des éléments propres au langage poétique.

Primauté substantielle dans le langage poétique:

Le message poétique, organisé de façon à s'imposer au récepteur pour ainsi dire par toute sa matérialité, tend à avoir une propriété substantielle, si bien qu'il vaudra peut-être mieux renverser le fameux rapport *forme/substance* et dire que le langage poétique n'est pas une forme, mais une substance. Les rôles changeraient alors ainsi: la forme, en passant au statut d'élément de support, n'aurait pour fonction ou raison d'être que d'accentuer des objets-substances configurés à la surface textuelle du poème.

A accepter cette primauté de la substance sur la forme, nous pouvons former un schéma de correspondance entre le langage naturel (1) et le langage poétique suivant le principe de la perceptibilité du message, comme le suivant:

perception du message

dans avec	langage naturel	langage poétique
élément perçu	forme	substance
élément de support	substance	forme

Le signe poétique dans l'approche sémiotique:

De la linguistique saussurienne à la sémiotique de l'Ecole de Paris, bien que la voie épistémologique soit fidèlement suivie (2), il y a une rupture importante, voire dramatique sur le plan méthodologique, marquée par l'abandon du concept de signe qui se trouve pourtant dans l'étymologie même du mot sémiotique. Anne Hénault, par exemple, est de dire dans un style quasiment subversif:

(1) Nous entendons ici par "langage naturel" soit les langues naturelles de communication ordinaire, soit les langages dits littéraires, en ce sens que ces deux catégories de langages ne présentent pas leur plan de l'expression comme objet de réception. Dans ce cas, toute sorte de manifestation du langage articulé qui perceptualise la substance de l'expression sera par nous qualifié de "non naturel".

(2) Puisque, suivant un des membres en vue de l'Ecole de Paris, Jean-Marie Floch, "la démarche de la sémiotique (...) est *structurale, générative et autonome*" (le soulignement est à nous), aspects scientifiques qui caractérisent aussi bien toute une tradition linguistique de Saussure à Chomsky ("Mais qu'est-ce donc que la sémiotique", in *Le Français dans le monde*, no.197, Nov.-Déc. 1985, p.45).

La sémiotique sort (...), d'une façon qui paraîtra paradoxale au premier abord, de la problématique saussurienne du signe. Pour la sémiotique actuelle étudier les significations ce n'est pas construire une doctrine des signes, ce n'est pas s'intéresser aux signes, c'est se libérer du signe. (3)

Le domaine de la sémiotique ainsi considéré se distingue du même coup de celui de la sémiologie: l'objet de la sémiotique n'est plus les "systèmes de signes", ni "la vie des signes au sein de la vie sociale", ni même les "moyens de communication", mais des "systèmes de signification, quels que soient les langages qui les manifestent" (4), la signification étant considérée comme une auto-organisation reconnaissable ou définissable en terme de logique, indépendante de toute codification au niveau des signifiants.

Or la sémiotique ne peut pas se libérer du signe quand il s'agit du langage poétique.

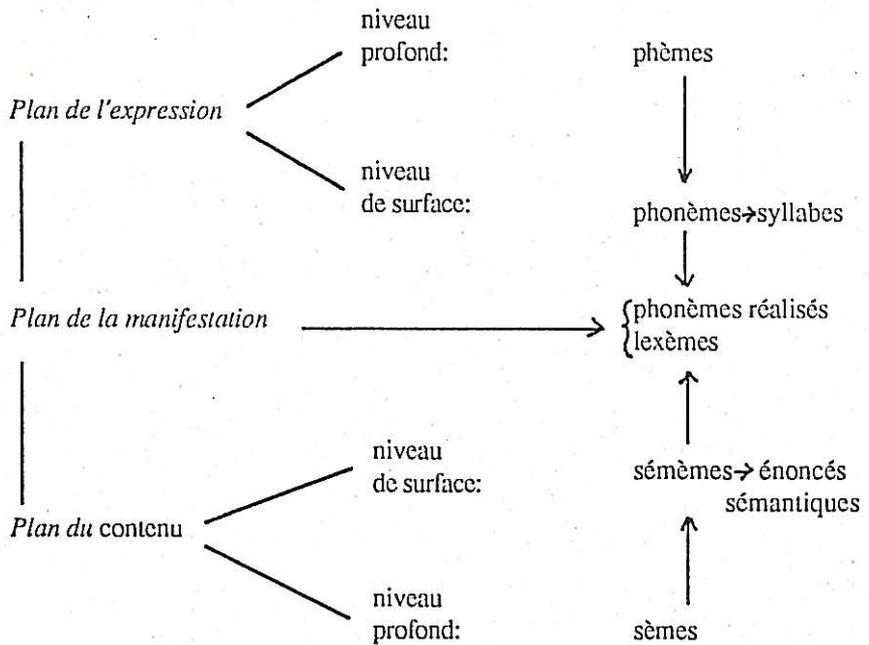
Le signe poétique selon Greimas:

Dans son étude intitulée *Pour une théorie du discours poétique*, Greimas donne l'une après l'autre deux définitions du signe poétique. Voici la première: "La décomposition du signe qu'est le discours poétique met en place les articulations parallèles du signifiant et du signifié: nous dirons que le signifiant y est présent comme *niveau prosodique* du discours et le signifié, comme son *niveau syntaxique*". Et voici, un peu plus loin, la seconde: "On peut chercher à définir la spécificité du discours poétique par la co-occurrence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, l'un phonématique et l'autre sémantique, se déroulant simultanément, chacun sur son plan autonome..."(5). L'autonomie ainsi reconnue d'une part au signifiant et au discours dit phonématique et, de l'autre, au signifié et au discours dit sémantique, n'est qu'une application de la séparation en deux plans autonomes du signe par Hjelmslev. Ces deux définitions sont complétées par Greimas par un tableau récapitulatif comme le suivant:

(3)A.Hénault, *Les Enjeux de la sémiotique*, Paris, P.U.F., 1979, p.16.

(4)J.-M.Floch, *Ibid.*

(5)C'est une étude assez prétentieuse qui se présente comme une introduction générale à un ouvrage collectif intitulé *Essais de sémiotique poétique*, (Librairie Larousse, Paris, 1972).



Cette schématisation présente visiblement un projet d'analyses poétique révolutionnaire et plein d'avenir (6). Elle ouvre surtout la voie à la recherche de la construction d'une grammaire pouvant rendre compte du discours poétique d'une façon uniforme. Un problème entre autres en accord avec ses implications nous a préoccupé pendant ces quelques dernières années: signalé et discuté notamment par J.-C. Coquet, il concerne l'homologation des éléments qui soient poétiquement pertinent, mais appartenant à des niveaux d'analyse différents.

L'image dans le signe poétique:

A partir de cette conception de signe ou de discours à deux plans, nous avons été amené à réfléchir sur le concept d'*image*:

1. Dans un premier lieu, prenant en compte le côté perceptible et donc substantiel du discours poétique, c'est comme un terme opératoire que nous avons invoqué le concept d'image dans la définition du signe poétique, inspiré cette fois de la définition saussurienne du signe linguistique. Nous avons d'abord fait une

(6) Déjà dans l'ouvrage collectif en question, les études de dix sémioticiens sont appliquées presque toutes à confirmer et/ou infirmer plus ou moins directement les idées de Greimes ici exprimés.

distinction *entre signification* en parlant des langages naturels (voir plus haut) et *imagification* en parlant du langage poétique.

Dans cette approche, l'idée d'image est directement liée aux deux réalités sonore et conceptuelle. Chaque image étant celle de l'une ou de l'autre, définissable et comparable, l'imagification est considérée par nous comme un phénomène réalisable aussi bien sur le plan du contenu que sur celui de l'expression, alors que la signification appartient uniquement au plan du contenu.

Nous voulons donner un exemple de la poésie turque illustrant ce phénomène.

Dans un poème de Melih Cevdet Anday, nous avons trouvé des éléments pouvant désigner un même objet soit par signification, soit par imagification. Voici comment:

a) *sur le plan de l'expression*: un mot signifie d'abord quelque chose par sa valeur linguistique à proprement parler, c'est-à-dire par sa valeur lexico-contextuelle; il est en même temps utilisé de telle façon qu'il en crée aussi l'image. Cela se fait par une sorte d'organisation phonématique que nous avons appelée *onomatopéisation*. (voir plus loin);

b) *sur le plan du contenu*: un concept-type est préalablement introduit, représentant une figure de *va-et-vient*, signifié d'abord par un lexème qui lui convient; le même schème conceptuel est ensuite investi de différentes images comme dans un enchaînement d'associations. Et puis ce ne sont pas des associations libres, mais celles qui sont intentionnellement créées: image d'une femme dont l'esprit va et vient entre son enfance (le passé) et sa vieillesse (l'avenir); une femme qui se met alternativement à penser, soit: à promener sa pensée d'un point à l'autre, et dans l'espace et dans le temps; une femme qui balance son propre corps de deux côtés à la façon d'un arbre qui le fait aussi bien, etc. On va jusqu'à rapprocher l'idée de *penser* à celle de *peser*, et respectivement à deux sens propre et figuré. (7)

2. Deuxièmement, prenant en compte que le langage poétique est considéré comme distinct d'un autre dans lequel il se manifeste, nous avons essayé de séparer nettement les deux discours parallèles, avec leurs propres éléments d'articulation, également distincts de ceux de l'autre *langage*.

(7) Cf. M. Yalçın, *Şiirin ortak paydası*, C. Üniversitesi, 1991, p.230 et seq.

Le signe poétique en substance:

Toujours à partir du schéma de signe ou discours poétiques ci-haut rapporté, nous avons essayé une nouvelle forme de décomposition: au lieu d'appliquer le concept d'expression au signifiant et celui du contenu au signifié, nous avons considéré chacun des plans comme un lieu de *sémiosis* à part, résultant par définition de la réunion de deux éléments: un signifiant et un signifié. Cette séparation, qui n'est essentiellement *qu'un transcodage*, est déclenchée à partir des deux niveaux profonds réservés sur le tableau de Greimas aux phèmes et aux sèmes.

Il peut paraître difficile d'imaginer un contenu au plan de l'expression et une expression au plan du contenu. D'autre part, au lieu de distinguer entre forme et substance du contenu et de l'expression, nous réduisons l'ensemble à une sorte d'organisation totalisante que nous proposons d'appeler *forme de la substance*, embrassant les deux substances de l'expression et du contenu. Cette schématisation est applicable surtout à ces types de langages susceptibles de valoriser les substances comme objets de perception.

Les deux plans ainsi distingués définiront chacun un discours autonome.

Une autre nouveauté que nous avons apportée dans la formulation du signe poétique est celle-ci: elle consiste en l'élargissement du plan de l'expression, la poésie étant non seulement un langage entendu mais encore et surtout *lu* et *vu*. Il ne serait donc pas inutile d'étendre le sens du mot expression sur d'autres réalités sensibles, en l'occurrence, sur la graphie. On pourra alors concevoir l'ensemble de réalités perçues (ou perceptibles) au moyen des cinq sens comme une classe de réalités généralisée, susceptible de participer à une *sémiosis* quelconque. En prenant en compte les cas d'infirmité ou d'impossibilité de perception, on peut concevoir un plan d'expression plus ou moins généralisé. C'est ainsi qu'on peut parler d'objets audio-visuels, ou tout simplement auditifs.

Dans des conditions normales, le langage articulé peut disposer, dans son niveau de manifestation, de deux types d'objet-réalité d'ordre sensoriel: auditif et visuel. C'est-à-dire le son et la graphie.

En prenant les objets sensibles dans leur plus grande généralité, nous introduisons ici le terme de *signifiant perceptuel* pour désigner un plan d'expression

ainsi généralisé. Le signifiant sensoriel correspond à cet élément auditif d'ordre physique que Saussure a considéré comme extérieur à la définition du signe linguistique ou au système de la langue-cela revient d'ailleurs au même-. La contre-partie du signifiant sensoriel sera *signifié perceptuel*, qui correspond, lui, à ce que Saussure a appelé "signifiant" en le considérant comme "image acoustique".

Si la réunion du signifiant avec le signifié produit une image de réalité, ou du moins une figure de réalité imaginaire intentionnellement formée, cette image s'appellera une *sémiomis perceptuelle*.

De l'autre côté, nous donnons le nom de *signifiant conceptuel* à toute sorte de figure de référent-réelle ou idéale-. C'est ce que Saussure a encore considéré comme extérieur à la définition du signe, ainsi qu'au système de la langue. En contre-partie du signifiant conceptuel, il y aura le *signifié conceptuel*, qui correspond justement à ce que Saussure a désigné par l'expression d'"image conceptuelle" ou par un dessin de cheval.

Si la réunion du signifiant conceptuel avec son signifié produit une image de réalité intentionnellement formée (phénomène très délicat sur quoi il faudra revenir avec insistance) s'appellera une *sémiosis conceptuelle*.

La production parallèle de ces deux sémiosis d'ordre sensoriel et conceptuel aboutira à ce phénomène qui mériterait, d'après nous, le nom de signe poétique.

Conformément au fait que nous avons considéré le discours poétique comme un langage substantiel, nous dirons que le plan de la manifestation correspond à la lecture directe des niveaux profonds des deux plans de l'expression et du contenu (voir, plus haut, le tableau).

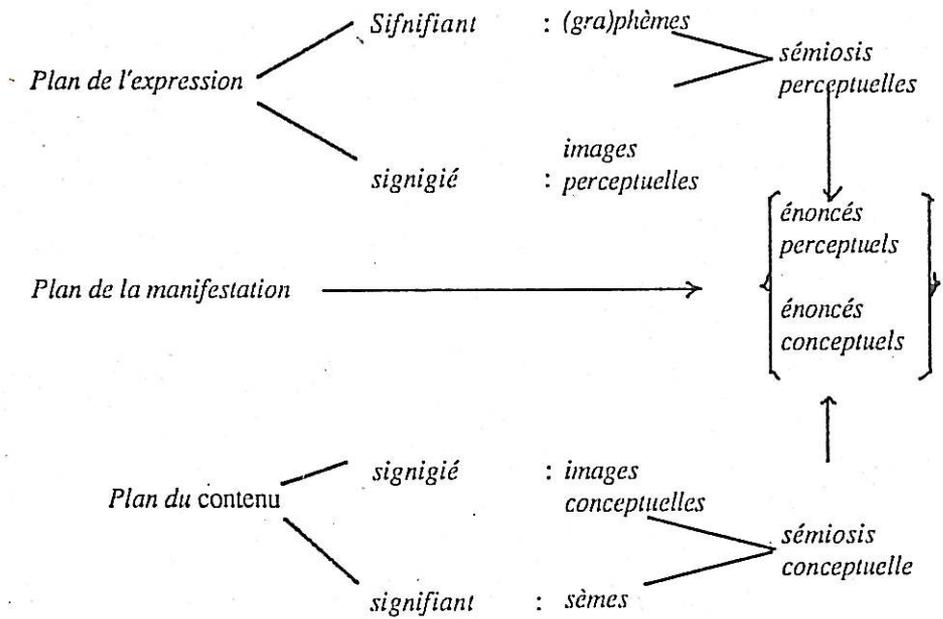
D'autre part, les termes de "plan du contenu" et "plan de l'expression" seront respectivement remplacés par "plan de la conception" et "plan de la perception".

Pour expliquer cela, nous invoquerons encore le poème de M.C.Anday cité plus haut. Là, ce n'est pas la *femme* dans sa totalité conceptuelle, mais ce sont ses traits (sèmes) qui signifient (Cette signification consiste en une imagification, comme nous l'avons déjà dit). D'autre part, ce n'est pas non plus un tel mot,

salincak par exemple, dans sa totalité phono-lexicologique, ni même ses phonèmes pris un à un, mais se sont les traits distinctifs (phèmes) qui fonctionnent directement pour créer des images.

Ces imagifications, correspondant chacune dans son plan à une sémiotique, se manifestent sous forme d'énoncés, que nous appellerons respectivement *énoncés perceptuels* et *énoncés conceptuels*. Ce sont ces derniers qui constituent la substance intentionnellement formée du discours poétique.

Le tableau greimasien que nous avons rapporté plus haut prendra donc, *mutadis mutandis*, la forme suivante :



Les données de l'expression linguistique considérée à partir de sa forme écrite peuvent fournir pour le langage poétique deux types d'éléments substantiels imagificatifs: les uns sont onomatopéiques, les autres orthographiques. Ils peuvent fonctionner comme des traits distinctifs dont l'articulation forme des signifiants, eux-mêmes liés à des signifiés. Les premiers sont des phèmes, les seconds des graphèmes.

Ces éléments phémiques et graphémiques sont pertinents au dessus des articulations linguistiques conventionnelles. Nous essayerons maintenant de montrer comment ils peuvent créer de nouvelles sémiotiques sur des exemples précis.

Onomatopéisation sémiotique:

L'onomatopée à proprement parler est, comme chacun le sait, un mot qui représente un signe dont la forme phonétique (le signifiant) imite plus ou moins bien la chose signifiée. Sa reconnaissance est pourtant due à la convention socio-historique, donc antérieure à l'individu. C'est d'ailleurs le cas de tous les autres signes linguistiques. Ils sont de toute façon plus arbitraires que motivés, ces signes qu'on appelle onomatopées. Ils sont déjà là, tout faits, dans le dictionnaire, directement utilisés au besoin.

Or dans le cas dont il s'agit ici, on crée de nouvelles onomatopées sur des mots qui ne le sont pas.

Comme nous l'avons signalé plus haut, un bon exemple d'onomatopéisatin est fourni par le poème cité de M.C.Anday; sur les trois segments phonématiques suivants:

(1) Ne salıncak var sallanacak;

(2) ne ip;

(3) ne kaydırak.

Pour une meilleure appréciation du procédé, nous en donnons d'abord une transcription phono-sémantique:

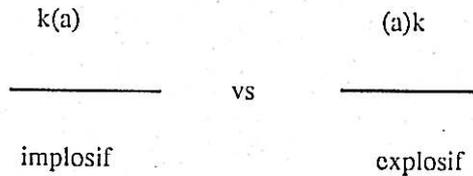
(1) né	<u>salıncak</u>	var/	sallan <u>adjak</u>
/	/	il(n'y) a	/
ni	(de) scarpolette	(plus)	pour être balancé (e)
(2) né	<u>ip</u>	/var/	/atlay <u>adjak</u> /
/	/	/	/
ni	(de) corde	/il(n'y) a	/pour sauter (à la corde)/
		plus/	
(3) né	<u>kaydırak</u>	/var/	kay <u>adjak</u>
/	/	/	/
ni	(de) toboggan	/il(n'y) a	/pour glisser/
		plus/	

Explication supplémentaire: Les éléments entre parenthèses ne sont pas grammaticalement pertinents en turc; ceux qui sont entre barres obliques sont sous-entendus.

Dans la séquence (1), un objet de jeu d'enfant (la scarpolette) et son fonctionnement sont d'abord désignés par le simple procédé de signification lexicale. Ensuite, les parties finales homonymes (mais pas synonymes), se faisant écho mettent en relief une répétition de syllabes qui imite le bruit métallique de la scarpolette en mouvement de va et vient. C'est ce type de répétition syllabique qui est onomatopéiquement significatif en turc.

Dans la séquence (2), le mot *ip* désigne d'abord par sa valeur lexicale un objet (la corde) qui peut servir à des choses infiniment diverses, mais le contexte en fait un objet de jeu d'enfant (le saut à la corde). Conditionné surtout par le procédé précédent, le même mot décrit encore le mouvement exécuté par une enfant qui saute à la corde: /i/ correspondant au tour de la corde dans l'air où elle ne heurte rien de solide et /p/ à son heurt contre la piste.

Même chose, enfin, avec le mot *kaydırak* qui signifie d'abord par sa valeur lexicale un instrument de jeu d'enfant (le toboggan) et ensuite, par sa valeur contextuelle, le jeu lui-même en exécution. L'image du même jeu en exécution est finalement décrite par la structure phonématique du mot utilisé, une structure qui est basée sur la disjonction phémique



Ce qui correspond dans l'ensemble aux deux instances du mouvement du toboggan: le $k(a)$ à son départ et le $(a)k$ à son arrivée. Quant aux phonèmes intermédiaires, eux par leur trait phémique plus ou moins sonore, ils décrivent le frottement plus ou moins doux de l'instrument en mouvement.

Ces commentaires peuvent paraître artificiellement pris au sérieux, mais les procédés ici décrits sont pourtant renforcés par la signification (totale) du poème en question: la description d'un système de va-et-vient dans l'espace et dans le temps. Nous croyons l'avoir montré dans *Şirin Orak Paydası* (Op.cit).

Création d'orthographe sémiotique:

Dans son acception conventionnelle, l'orthographe est un ensemble de règles au niveau de la communication écrite de l'expression linguistique, correspondant plus ou moins exactement aux faits suprasegmentaux du message; elle en modifie souvent le contenu, c'est-à-dire qu'elle est surajoutée à la simple représentation graphique de l'expression parlée saisie au niveau phonologique.

De cet ensemble de règles graphiques, deux types sont à distinguer: les uns renvoient au son (*lettre — son*), les autres au sens (*majuscule/minuscule - nom propre/nom commun — sans parler des limites de phrases*).

Nous rapportons ici quatre emplois de nom, que nous divisons en deux couples, relevés dans un texte de Ece Ayhan (un poète contemporain turc). Ils sont dispersés comme par hasard, assez loin les uns des autres. Mais voyons comment le poète les a intentionnellement mis en structure sémiotique:

(1) a. Üzünc Teyze

a. Eskici Dédé

(2) a. bir Kedi Kara

b. Danyal yalvaç

La ponctuation et les autres règles d'orthographe sont fidèlement suivies dans l'ensemble du texte sauf dans ces quatre séquences, utilisées chacune au milieu d'une phrase. L'anomalie étant entre l'orthographe et le sens, nous nous contentons de donner ici leur transcription sémiotique:

(1) a. Atristante Tante

b. Frippier Grand-père (Grand-père le fripier)

(2) a. un Chat Noir

b. Daniel prophète

Dans le premier couple, *üzünç* par sa valeur absolue d'adjectif et *Eskici* par sa valeur de nom de métier ainsi que par sa position syntaxique (en fonction de

déterminant) n'ont aucune chance d'être utilisés comme prénom ni nom propre d'aucune sorte, mais écrits avec initiale majuscule. Quant à *Teyze* et *Dede*, qui sont dans leur valeur lexicale des mots de parenté, sont utilisés aussi, dans le langage de politesse turc, comme des termes d'interpellation: les enfants et les jeunes s'adressent par ces termes aux adultes plutôt âgés ou ils les citent ainsi dans leur absence. C'est à cette valeur qu'ils conviennent dans le contexte où ils sont utilisés, si on considère le texte en question comme un message linguistique innocent. Donc, sans considérer l'orthographe absolument inutile, le premier couple doit être analysé de la façon suivante:

(1) a. Déterminant + nom

b. Nom adjectivé + nom

Ici, la faute est simple: elle ne relève que de l'orthographe.

Dans le second couple, l'anomalie est plutôt grammaticale. Voici pourquoi: les épithètes ne sont jamais post posées en turc; si elles le sont, c'est en fonction de nom de famille. Ainsi, *Kara* et *yalvaç* ne peuvent être utilisés que dans cette fonction. Dans une fonction de détermination normale, ils auraient dû précéder les noms qu'ils suivent; le déterminant indéfini (bir "un") et le nom avec initiale minuscule ("prophète", ayant une valeur adjectivée) le nécessitent d'ailleurs: quand ils sont ramenés à l'ordre grammatical normal:

(2) a. bir	kara	kedî	un chat noir
/	/	/	/ / /
Dét	adj.	nom	dét nom adj.

b. yalvaç	Danyal	le prophète	Daniel
/	/	/ /	/
adj	nom	dét nom	Daniel
		de titre	

Dans l'usage sémio-linguistique turc, suivant la position qu'ils occupent dans le texte, *Kara* et *yalvaç* ne peuvent donc avoir comme valeur que celle de nom de famille. Surtout le message du couple (2) b (Danyal yalvaç) ne peut être accepté que comme *prénom+nom de famille*, pour les raisons suivantes: *Danyal* est toujours un prénom; *yalvaç* doit de toute façon être utilisé comme nom propre (nom de famille, ou de chose). Il y a avant tout une ville qui s'appelle *Yalvaç*. Et puis, c'est,

probablement, en mémoire de cette ville que des rues s'appellent *Yalvaç* en Turquie. C'est dans cette valeur d'usage que le peuple turc connaît ce mot. Ces deux mots sont vides de sens lexical pour tout dire, en dehors de leur valeur de nom propre dans l'esprit des usagers contemporains.

C'est encyclopédiquement et étymologiquement qu'ils signifient pourtant quelque chose : Les encyclopédies turques disent en effet que *Danyal* était un prophète, victime des malfaiteurs; c'est sans doute en mémoire de ce prophète que le nom de *Danyal* (Daniel) est entré dans le répertoire des noms de personnes. Le sens historique de ce mot étant complètement oublié, il est remplacé une fois pour toutes par le nom de *peygamber* sans aucun synonyme en usage.

Frappé par cette orthographe, le lecteur attentif se croit immédiatement devant une histoire fantastique autour du nom de *Danyal*. Il est surtout aidé pour cela de la contiguïté des mots *kedî* et *kara*, et pour deux raisons: d'abord pour la contiguïté sémantique car il y a en turc une expression (*kara kedî*) par laquelle on désigne figurativement un malfaiteur qui complot et sépare les amis. Ensuite, le mot *Kara*, écrit avec initiale postposée, ne peut être qu'un nom de *personne*, et très répandu en Turquie.

Pour terminer:

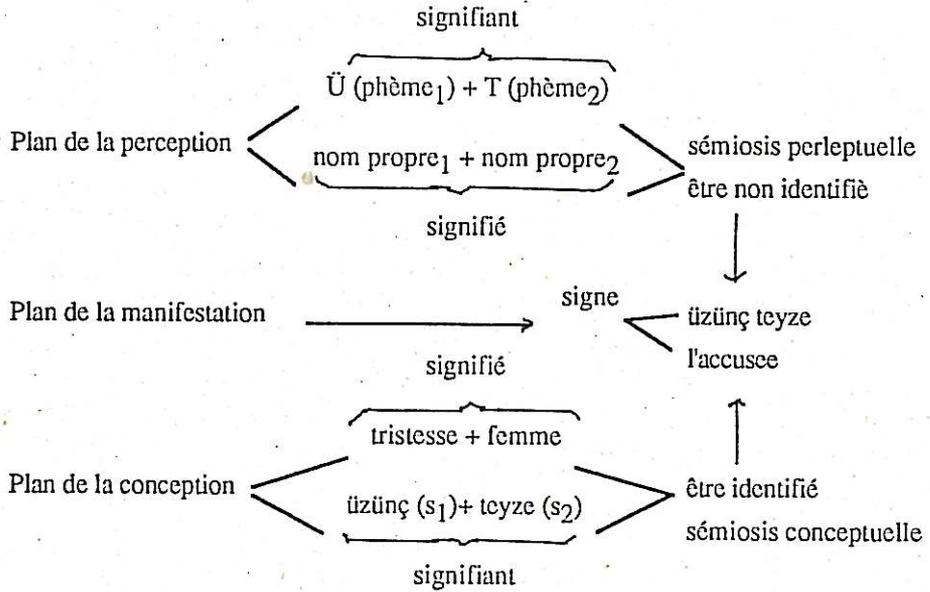
Les lettres majuscules ainsi utilisées peuvent être considérées comme des signifiants (phème₁+phème₂) puisqu'elles correspondent à un nom propre dans chaque séquence. Ces noms peuvent être considérés comme signifiés à une première étape où ne figurent que des êtres fantastiques non identifiés. L'ensemble constitue ainsi une sémiosis simplement perceptuelle, saisie au niveau de la configuration orthographique.

D'autre part, les mots écrits avec ces initiales majuscules peuvent être analysés dans le plan de la conception comme une articulation de sèmes: être humain, femme/homme, bon/mauvais, etc. Leur combinaison aboutit à une première étape à des signifiants conceptuels puisque ce sont déjà des personnages non identifiés.

En dernière analyse, ces personnages se présentent comme identifiés et méritent d'être désignés par des noms propres (signifiés conceptuels). L'ensemble constitue ainsi une sémiosis conceptuelle, saisie dans la relation entre les trois actants:

Daniel le propète (sujet) défend la dame dite Üzüncü Teyze (objet) contre la méchanceté du malfaiteur Eskici Dede, appelé aussi Kedi kara (car ces deux derniers syntagmes sont en effet co-référentiels).

Nous nous contentons d'appliquer ce mécanisme à la séquence (1) a:



C'est là une schématisation très élémentaire où il faudra introduire d'autres éléments pour la compléter. Elle suffit pourtant à montrer que Üzüncü Teyze constitue un signe sémiotique qui signifie deux fois la même chose: une fois par sa graphie et une fois par son sens. Une aventure orthographique et une aventure mythologique se confirment en effet mutuellement au niveau de ces quatre séquences, comme au niveau de la signifiante du texte entier.

Istanbul, le 21 octobre 1992