

Denis C. Meyer
Université de Hong Kong



Synergies Chine n° 6 - 2011 pp. 223-233

Les icônes culturelles sont des figures emblématiques qui jouent un rôle essentiel dans la construction et le maintien de l'imaginaire social et de l'identité collective. Les icônes culturelles sont omniprésentes, ce sont des référents partagés, dont les significations sont normalement connues de tous. C'est le degré de familiarité qu'un individu entretient avec ces icônes qui détermine l'étendue de sa relation à sa propre culture, ou encore l'intensité de son rapport à une culture étrangère. Dans l'enseignement de la langue-culture, les figures iconiques, conçues comme autant d'éléments solidaires et syntaxiques d'une grammaire culturelle, se prêtent au moins à deux approches simultanées : 1. une lecture textuelle, qui s'accomplit à travers une série de textes ciblés et didactisés et, 2. une lecture contextuelle, qui souligne la nature intertextuelle et hypertextuelle des icônes. Du point de vue de l'apprenant, cette démarche vise à enrichir sa relation et son intelligence du monde qu'il observe et doit le conduire, comme nous l'espérons, à prendre du recul par rapport à ses propres verdicts et préjugés, ainsi que vis-à-vis de ses propres figures iconiques.

Mots-clés : grammaire culturelle, icônes culturelles, mythes, représentations, sémiotique, didactique de la langue/culture.

法国文化丰富多彩，本文中所谈到的法国的文化符号正是当今法国家喻户晓，最具有代表性的人物与事件。这些文化符号触及法国社会的各个领域，它们所包含的意义在法国也是人所共知。每个人对文化符号的了解程度取决于对自身文化和对外来文化的认识程度。在使用《法国的文化符号》一书教学时，根据文化符号之间的相互联系产生的与文化有关的语法使用，句法结构，设计出两种教学手法：1 精读，围绕根据每个文化符号自身特点所设计文章及思考题进行系列性的阅读；2 跳跃式阅读，围绕每个文化符号的背景资料跳跃式使用。例如，在阅读完有关法国女英雄贞德后，可以联想到其他与女英雄贞德相关的文化符号进行阅读。对阅读《法国的文化符号》一书的学生来说，这种教学手法将会大大丰富他对世界的观察。也正如我们所希望的那样，这样教学，给予学生反思的机会，令学生对自身文化中的文化符号进行思考。

关键词：与文化有关的语法，文化符号，神话，象征，符号，语言/文化的教学手法。

Symbolic figures as cultural icons play an essential role in constructing and maintaining national and social imaginaries as well as collective identity. Cultural icons are found everywhere. They are shared social constructs. They are known by everyone. Familiarity with iconic figures will determine how particular individuals relate to their own culture or to a foreign culture. Cultural icons lend themselves to at least two synchronized approaches in teaching of language and culture: 1. a textual reading carried out through descriptive texts are carefully targeted and complete with

learning activities and 2. a contextual reading, which undertakes to show how cultural icons can be read as inter-texts and hyper-texts. This method aims to enhance learners' relationships and intelligences with the world under observation, simultaneously eliciting a conscious process of self-assessment of prejudices and tenets, with new appraisal of their own iconic figures.

Key words: cultural grammar, cultural icons, myths, representations, semiotics, didactics of language/culture.

Partant du principe que l'effort de médiation et d'énonciation dans la didactique des langues-cultures consiste à amener les apprenants à se rapprocher graduellement de la matière explicite et implicite qui lie entre eux les locuteurs-utilisateurs de la langue cible, nous nous donnons pour objectif d'examiner le statut et le rôle des *topoi*, terme sous lequel nous regroupons les entrées d'ordre généralisant (figures iconiques, prototypiques, archétypales) en tant qu'elles peuvent se constituer en éléments syntaxiques d'une grammaire culturelle, un corpus de *lieux communs de significations*, facilitant ainsi la saisie particularisante de l'autre.

Du point de vue de l'apprenant, et celui de l'apprenant lointain en particulier, cette démarche vise à enrichir sa relation et son intelligence du monde qu'il observe et qu'il désire comprendre à travers le développement de sa compétence en langue, le truchement de discussions sur des entrées symboliques fortes, la sensibilisation à la nature cursive, paradigmatique des icônes et à leur rôle de liant socioculturel. Enfin, cette démarche de décryptage doit conduire l'apprenant, comme nous l'espérons, à prendre du recul par rapport à ses propres verdicts et préjugés, ainsi que vis-à-vis de ses propres figures iconiques.

1. Définition

Nous définissons ici les icônes culturelles comme des figures emblématiques qui jouent un rôle central dans la construction de l'imaginaire collectif et la formation du sentiment d'appartenance culturelle (Meyer, 2010). Personnages, objets, événements, rituels ou idées, les icônes sont omniprésentes, elles apparaissent dans les lieux publics, les institutions, la langue, les œuvres, le système éducatif, les médias, les conversations, les pratiques sociales, les produits culturels et de consommation. Ce sont des référents partagés, dont les significations explicites et implicites sont connues de tous, à des degrés variés toutefois. C'est le degré de familiarité qu'un individu entretient avec ces icônes qui détermine l'étendue de sa relation à sa propre culture, ou encore l'intensité de son rapport à une culture étrangère.

Certaines de ces icônes, comme la Tour Eiffel, le vin de bordeaux, les escargots, Audrey Tautou, Vuitton ou Chanel, font partie de la représentation générale de la France et des Français, elles opèrent comme des identifiants, des images immédiates, elles participent aussi à la production de lieux communs sur ce pays. D'autres icônes en revanche, comme le Goncourt, la « rentrée », l'abbé Pierre, les Guignols de l'information, la carotte du bureau de tabac ou la 2CV, sont plus généralement ignorées à l'extérieur des frontières, mais elles ne concourent pas moins au sens d'appartenance culturelle d'un individu et à la mémoire collective.

On le voit, l'icône (image) évoque plus que son sens générique d'objet qui signifie au moyen d'une ressemblance avec son sujet, telle qu'une photographie, une peinture, un portrait, une sculpture. L'icône culturelle se situe déjà au plan d'un processus métonymique, qui implique une opération mentale de rapprochement et d'interprétation entre signifiant et signifié, comme lorsqu'on évoque une couleur au moyen d'un objet (un rubis, le soleil, l'encre). Il y a dans l'icône culturelle, comme nous l'avons dit, une forte dimension emblématique renvoyant par l'intermédiaire de conventions socioculturelles et d'associations d'idées à des valeurs, des concepts. Mais les icônes ne se limitent pas à des symboles institutionnels ou historiques. Même si on peut l'y assimiler parfois (le drapeau, le coq français), une icône culturelle ne saurait être confinée à une image symbolique simple et de substitution, comme la colombe renvoie à la paix, comme le marteau évoque le travail.

Il existe également, dans l'icône culturelle, une dimension contingente forte, nous entendons par là qu'il s'agit d'une matière accidentelle, dont la durée est hypothétique. Les icônes naissent et meurent de manière arbitraire, elles sont remplacées, ou prolongées, ou subissent des mutations. Il est possible aussi qu'en tant que formes passagères, certaines renvoient à un concept unique, ainsi que le montrent ces exemples : les chefs français, de Marie-Antoine Carême à Marc Veyrat, représentent différentes réalités historiques d'un concept commun : la haute cuisine française ; d'Aristide Bruand à Alain Souchon, en passant par Charles Trénet, des artistes divers renvoient au concept constant de la chanson française ; Cannes, la Palme d'or, Catherine Deneuve sont autant d'icônes distinctes qui évoquent dans leur pluralité le concept du cinéma français ; enfin, les animaux domestiques, le tiercé et le loto, la pétanque, les vacances, sont autant de marqueurs qui indexent le quotidien français, dans ses multiples manifestations.

Les icônes culturelles sont des objets mis en lumière sur un espace scénique, observés et agréés par le public. Depuis l'ombre, ceux qui observent ont en commun le paradigme de significations exprimé par ces objets. C'est cette mutualisation qui entérine l'appartenance culturelle des observateurs impliqués dans cette lecture. Le clocher d'une église, Coluche, mai 68, Brigitte Bardot, la Cocotte-Minute sont reconnaissables, ils signifient des aspects spécifiques et saillants de la France, qui ne sont pas ceux de l'Allemagne, ni des Etats-Unis. Ces figures iconiques sont ainsi surdéterminées, elles agissent en tant que signifiants collectifs : j'en partage le sens, donc j'appartiens. Toutefois, et c'est cela qu'il faudra prendre en compte comme un facteur important dans la dimension didactique, chaque observateur reçoit ces icônes de manière distincte, car comme un écho de sa sensibilité propre, de son habitus, la matière scénique (iconique) se métamorphose à travers chaque lecture. On peut dire que la matière scénique est en devenir constant, qu'elle se prolonge chez ses lecteurs de manière protéiforme, selon l'opération mentale que lui fait subir chaque esprit. Ces rencontres lui imposent des inflexions, des directions, qui sont incalculables, imprévisibles, résultant de la somme d'expériences interprétatives individuelles. L'icône culturelle se caractérise ainsi par sa capacité à rassembler, c'est son pouvoir minimal, mais elle rassemble à des degrés variés, c'est son pouvoir relatif. Dans sa forme déclarative, rassembler est sa « raison d'être » (elle n'existe que par cette fonction), mais elle est sujette, dans sa réception, par la variabilité de ses connotations, à des dérives, des formes tronquées ou au contraire dilatées. Produit communalisé à l'origine, l'icône culturelle, lorsqu'elle se fond dans la complexité d'esprits singuliers, devient lecture singulière, expérience unique.

2. Mythes et *topoi*

Les icônes culturelles sont-elles des mythes, au sens où Roland Barthes l'entendait ? Le catch, le striptease, les saponides et les détergents, la publicité, le tourisme, l'abbé Pierre, le Tour de France des fameuses *Mythologies* (1957) sont lues en effet comme des représentations collectives, des figures variées de la culture de masse contemporaine. Pour Barthes, le mythe est issu d'un système sémiologique majoré par rapport au système linguistique : le mythe en effet réquisitionne le signe linguistique pour le muer en signifiant, en forme pratiquement vidée de son sens initial. Dans cette opération, le signe - Barthes prend l'exemple de la photographie d'un jeune soldat africain qui salue le drapeau français - est appauvri pour devenir une simple forme au service d'un concept, en l'occurrence le colonialisme français. Il s'agit donc d'un subterfuge, d'un détournement de sens ; Barthes parle d'un « larcin » du sens perpétré au bénéfice du mythe (Barthes, 1970 [1957]:198). Dans le contexte du système mythique, une forme détournée dont découle un concept (comme d'un signifiant linguistique découle un signifié) exprime une intention. C'est en cela que le mythe, comme Barthes le souligne, est une parole *interpellative*, idéologique.

Il est important de retenir que les formes multiples qui donnent lieu au mythe - textes, images, écritures, plasticités, objets, rites, tout ce qui fait sens mais dont la signification est épuisée, n'ont ainsi rien d'arbitraire, comme c'est le cas au contraire pour le signifiant linguistique. Dans le système linguistique en effet, un son proféré correspond à un signifié sans qu'il y ait nécessairement un lien logique entre eux, sauf s'il s'agit de dérivations d'ordre morphologique par exemple. En d'autres termes, ce n'est que par une opération psychique arbitraire qu'en langue la séquence phonique [oto] renvoie à la réalité d'une automobile. En revanche, il existe dans le système mythique une dimension de « choix », c'est-à-dire une option programmatique qui d'une part, confirme la dimension idéologique, intentionnelle du mythe, mais surtout, cette option dénote la « présence » d'un acteur jusque là oblitéré du système forme-concept et signification. Cette présence est localisée aux deux extrémités de la chaîne : d'une part à l'origine du mythe, la production médiatique qui perpétue sous des formes infinies, consciemment ou non, organisée ou non, la permanence du mythe (e.g., la féminité dans la publicité) ; et d'autre part, à l'autre bout du système, il y a le récepteur. C'est ce dernier, pluriel et complexe (et pas forcément mythologique), qui nous intéresse ici.

Le système linguistique saussurien pose le sens (ou signe) comme la corrélation entre le signifiant et le signifié. Rapportée au système mythique décrit par Barthes, la corrélation entre la forme (qui est un sens linguistique comme nous l'avons rappelé plus haut) et le concept s'appelle la signification. Or, dans l'analyse de Barthes du système mythique, c'est l'aspect sémantique qui domine, c'est-à-dire une lecture du mythe en tant que signification, ou plus précisément peut-être, en tant que mystification. Pour Barthes, le mythe moderne est l'expression de la société bourgeoise qui s'est peu à peu constituée en idéologie dominante et diffuse depuis le 18^e siècle. Et ce que Barthes entreprend de mettre à jour, c'est la manière dont l'idéologie bourgeoise opère son passage de contingence historique (son accès au pouvoir est accidentel) à l'état de nature universelle, de Norme, de *doxa*. En d'autres mots, et ce sont ceux de Roland Barthes, les mythes valident et assurent la transition d'une *anti-physis* à une *pseudo-physis* (qui se donne comme nature).

Les icônes culturelles, en tant que figures collectives qui brassent des significations, sont en effet des mythes, des objets médiatisés au service d'un discours. Mais en élargissant l'acception à la notion de *topoi* (lieux communs de signification), nous englobons alors des signifiants premiers dont le *parasitage* (Barthes) par le discours mythique est moins évident : il peut s'agir par exemple de formes d'ordre conventionnel (un drapeau, un hymne national, le buste de Marianne), institutionnel (la Sorbonne, le Pôle Emploi, la Sécurité sociale), ou encore médiatique (le Canard enchaîné, les Guignols de l'info). Mais plus important encore, l'objet de notre lecture se déplace : de la *sémioclasticité* (Barthes, 1970:8) évoquée par l'auteur des *Mythologies* pour définir sa critique du Consensus petit-bourgeois, nous dérivons vers une lecture qui invite au déchiffrement d'un code qui ne soit pas strictement linguistique (i.e., la langue étrangère) et qui se lise dans son éclatement en une multitude d'éléments solidaires. Enfin, le contexte didactique de cette lecture (qui n'exclut pas pourtant une dimension critique), suppose l'insertion, la prise en compte d'un autre type de lecteur : l'apprenant étranger et ses propres références.

3. Approche pragmatique

C'est pourquoi une approche pragmatique, qui implique expérience et sensation, nous intéresse pour l'étude des *topoi*. Dans son appréciation du mythe, Barthes considère bien un lecteur/récepteur, mais celui-ci semble confiné soit dans un rôle passif (le consommateur de mythes) soit dans un rôle actif (celui qui démasque le système). Entre le mythophage et le mythologue, peut-on encore considérer une alternative ? Le réseau sémiotique de C.S. Peirce (1839-1914) propose une analyse à la fois plus fluide et plus dynamique du récepteur, car se conjuguant au signe (la forme ou le signifiant chez Barthes) et à l'objet (le concept ou le signifié chez Barthes) s'insère un *interprétant*, qui est la résultante du signe et de l'objet mais qui est aussi, par une opération mentale d'actualisation, capable de réinterprétation à la fois de ce signe et de son objet, de son réinvestissement vers d'autres signes et d'autres objets. Car le processus de sémosis est pratiquement infini, penser et signifier sont indissociables dans leur interface : j'observe une photographie du château de Chambord dans un magazine ; cette image entraîne immédiatement d'autres présences, simultanément ou en succession, comme celle de la France, de la Renaissance, d'autres châteaux, de François 1^{er}, de la gastronomie, de Rabelais peut-être. La détermination (ou actualisation) qui se produit dans mon esprit au moment de cette rencontre réveille ainsi un paradigme d'images qui se déploient, sollicitées par l'image initiale. C'est en cela que le château de Chambord d'une part, les images connotatives qu'il suscite d'autre part, et enfin la détermination dans mon esprit qui s'accomplit par un dialogue constant entre ma perception et ma pensée, constituent trois pôles solidaires et dynamiques du même système.

Une perspective supplémentaire de l'analyse des *topoi* qui nous intéresse est naturellement l'aspect syntaxique, autrement dit la manière dont les signes correspondent, s'interpellent, se modifient entre eux, en un mot l'aspect relationnel. Un signe dénote et connote pour lui-même mais il le fait aussi en réseau subjectif, comme on vient de le voir en relation avec la détermination chez le récepteur. Mais ce n'est pas tout, une icône culturelle, indépendamment de son récepteur, fait partie d'un ensemble, précisément la « culture », ou le protocole d'entendement commun qu'on entend par « culture ». Une tasse de café est culturellement associée à un croissant, et un croissant à une boulangerie, et une boulangerie au pain, et le pain au fromage, et le fromage à la gastronomie, et la gastronomie aux escargots, et les escargots à la

Bourgogne, et la Bourgogne à ses ducs médiévaux qui réveillaient le souvenir de la Lotharingie, et les ducs de Bourgogne à Jeanne d'Arc, et Jeanne d'Arc à l'idée de patrie menacée etc. Cette description peut apparaître bien linéaire toutefois, il faudrait en fait pour chaque élément du syntagme noter des décrochages, de nouveaux paradigmes. Il y a, dans les objets culturels, une cohésion et des réciprocitys qui n'est pas sans évoquer celles qu'on trouve dans la langue même, en tant que système de significations qui précède ses usagers, dont ceux-ci disposent et qu'ils réalisent indéfiniment en paroles.

Enfin, et pour revenir au récepteur, à l'interprétant de Peirce, il ne faut pas perdre de vue que les icônes culturelles, alors qu'elles se présentent comme entités partagées au sein d'une sphère culturelle, ne se confinent pourtant pas, pour certaines en tout cas, à un espace culturel unique. Nous voulons dire par là qu'elles sont en fait, et bien souvent, transculturelles. Des figures comme Marylin Monroe, les baguettes chinoises, le Mont Fuji, le Taj Mahal, la Tour Eiffel sont des *topoi* planétaires, qui se réalisent à divers degrés dans des reproductions et des interprétations situées bien au-delà de leur système culturel d'origine. A ce stade, il est certain qu'elles ne se définissent plus seulement en tant que matière qui entérine l'appartenance, elles *désignent* plutôt, elles se présentent comme marqueurs, de l'Autre certes, mais aussi de notions universelles : Monroe et une certaine idée de la féminité, les baguettes et la cuisine exotique, le Mont Fuji et l'esthétisme nippon, le Taj et l'amour, ou comme l'acmé de l'architecture islamique.

Plus encore, les signifiés attachés aux *topoi* transculturels se prêtent à de multiples transferts, opérant ainsi un « retour en culture » vers des figures iconiques locales en quelque sorte : Versailles vers la Cité interdite de Pékin ; Brigitte Bardot vers Marylin Monroe ; une DS21 vers une Cadillac ; la Palme d'or vers les Oscars d'Hollywood... De la même façon qu'on opère en langue la traduction de concepts, d'unités de parole d'un idiome à l'autre, on établit depuis la sphère des faits sociaux la translation d'objets culturels en posant des équivalents de valeurs, de comportements afin de les rendre intelligibles au récepteur placé hors du contexte d'origine.

4. Pertinence didactique

L'analyse qui précède nous amène ainsi à poser ces deux questions : Que faire des figures iconiques dans la didactique des langues et cultures ? Et surtout, comment rendre cette approche pertinente ? Avant de répondre, il faut rappeler que le Cadre situe l'acte de communication entre acteurs sociaux comme le signe d'un entendement réciproque basé sur des savoirs préexistants ou à développer des interlocuteurs : « Toute communication humaine repose sur une connaissance partagée du monde. » (Cadre, 2.1.1) Communiquer en effet mobilise des savoirs variés (empiriques, académiques, culturels) et cet acte ne saurait évidemment se confiner au savoir linguistique. C'est pourquoi, dans le processus d'apprentissage, « la connaissance des valeurs et des croyances partagées de certains groupes sociaux dans d'autres régions ou d'autres pays telles que les croyances religieuses, les tabous, une histoire commune, etc. sont également essentielles à la communication interculturelle. Les multiples domaines du savoir varient d'un individu à l'autre. Ils peuvent être propres à une culture donnée ; ils renvoient néanmoins à des constantes universelles. » (Cadre, 2.1.1)

Nous avons rencontré plus haut ces « constantes universelles », à travers la réalité de *topoi* transculturels, et évoqué leur translation possible dans des contextes locaux. Les

figures iconiques, quelles qu'elles soient, représentent en effet un terrain d'engagement pour la rencontre interculturelle : un panneau de signalisation routière est un *topos* universel, et fortement stéréotypique lorsqu'il représente les garçons plus grands que les filles, ou lorsque l'homme est marqué comme précédant la femme sur un passage piéton. Ces lieux communs de signification sont le résultat d'un processus de réification, de *mise en être*, de fixation, ils se présentent à l'entendement comme des figures métonymiques de la culture, de la société, de l'environnement. Si on les observe, si on les analyse, ils mènent du général au local, par besoin naturel de relativiser, de chercher des explications, de lier les choses entre elles : si les Français sont romantiques, que signifie alors le romantisme dans ma propre culture, comment se manifeste-t-il ?

En d'autres termes, la communication (et donc la didactique des langues/cultures), qui se base sur des savoirs antérieurs, a tout intérêt à tirer avantage de ces signifiants partagés, de la même façon qu'en langue, la distinction entre acquisition et apprentissage permet de jouer sur les savoirs passifs des apprenants adultes, sur les transparences spontanées qui favorisent l'intercompréhension. Dans leur diversité, et chacune dans son registre, ces figures de pensée que sont les *topoi*, ces images mentales opèrent comme moyens d'approche et de repérage, de stockage d'informations et de catégories, elles permettent d'anticiper des situations, d'évaluer des probabilités, de juger. Elles organisent en ce sens une résistance permanente à l'impondérable, à l'imprévisible, au divers. Les *topoi* ont comme nous l'avons dit une dimension collective et référentielle : au cœur de l'interaction sociale, médiatique, ils logent dans la langue et la culture pour constituer les éléments actifs d'une économie générale de la pensée.

Les *topoi* peuvent ainsi se lire comme des *formes verbales* de la culture, de toutes les cultures, par lesquelles sont exprimés des actions, des modes, des aspects qui rendent compte des tendances, mais aussi des variations et des nuances que l'on peut percevoir dans leur adaptation au temps historique aussi bien qu'à l'espace social. Ce que la Tour Eiffel signifiait en 1889 n'est plus exactement ce qu'elle signifie aujourd'hui, mais il reste possible d'établir une corrélation entre ces deux moments historiques (Glaser, 2009:59-84). Suivre l'évolution de lieux communs dans l'histoire et l'espace montre à quel point ils cristallisent une époque, un contexte, une ambiance (Zarate, 1995:74). Réfléchir à ces représentations c'est aussi réfléchir sur sa propre culture : « Plus [l'apprenant] aura conscience des critères implicites de sa propre culture, plus il sera capable d'objectiver les principes implicites de division du monde de la culture étrangère » (De Carlo, 1998:44).

5. L'amont et l'aval

L'enseignement de la culture est en général conçu selon une approche thématique : on parle d'histoire, de territoire, de l'organisation politique, des institutions, de l'éducation, de la famille, du travail, de l'industrie et de l'économie, des médias, des loisirs, de la vie quotidienne, de la « haute » culture et de la culture populaire ; ces thèmes se déclinent ensuite en sous-thèmes : l'identité, la démocratie, les coutumes et les fêtes locales, la nourriture au petit-déjeuner, au déjeuner, au dîner etc. En un mot, il semble qu'on entende généralement l'enseignement de la culture comme un mouvement partant du généralisant au particularisant. La signification est considérée comme un mouvement de coulée, de flot. En amont, les massifs, les montagnes, l'origine des sources et en aval, les différentes manifestations, les alluvions en quelque sorte. Il y a, dans cette approche, un curieux effet de hiérarchisation, de la catégorie à la manifestation. Il est possible de faire là encore un parallèle avec un enseignement

de la langue qui partirait d'un point grammatical (la pronominalisation, l'expression de l'hypothèse, du temps) pour ensuite l'exprimer à travers des formes contraintes de langue (un dialogue, un texte-modèle, des applications). On aurait tort de croire qu'il s'agit là d'un modèle désuet, car les manuels contemporains restent structurés de cette façon, selon une progression grammaticale qui n'a guère varié dans le temps. L'approche actionnelle, qui succède nominalement à l'approche communicative, ne fait au fond qu'adhérer objectivement à cet impératif de progression, en proposant l'exécution de tâches qui forment une mise en être du point grammatical abordé dans le cadre de cette progression.

Or, comment rentre-t-on en contact avec l'autre, avec une culture qui nous est étrangère ? Si je pense à l'Inde par exemple, que me vient-il ? Et si je pense au Chili ? A la Chine ? Probablement ni des règles de grammaire ni des dates historiques. Ce sont des objets, des signes, des attitudes, des personnages, des parfums, des sons, des formes, des couleurs qui retiennent mon attention, qui font que je me sens attiré par cette étrangeté. Un contact exotique se produit, qui me fait ressentir l'autre comme autre. En bref, je suis sensible aux manifestations, à ces alluvions de l'aval, car elles seules me touchent, dans leur différence. Par contraste avec les massifs muets des catégories qui dominent dans le lointain, la matière iconique parle directement, elle est tangible et proche, elle installe un dialogue immédiat dans la rencontre.

On voit ainsi quels seront les avantages, au plan didactique, de travailler à partir d'éléments situés à l'aval. Les points suivants s'efforcent d'en faire la synthèse, mais il est important de remarquer que ces différents aspects ne sont posés séparément que pour faciliter l'argument, car en réalité ils doivent apparaître décroisés :

- Dans le cas d'icônes transculturelles (la Tour Eiffel, la Grande Muraille, Marco Polo, 1789, les corridas), elles permettent une identification immédiate, et ainsi de placer d'emblée les acteurs (enseignants et apprenants) sur la base « d'une connaissance partagée du monde », pour reprendre la formulation du Cadre. Il ne faut pas perdre de vue cependant que les icônes archiconnues ne sont souvent que des formes vides et en cela *méconnues* : la Tour Eiffel est associée à Paris oui, mais comment est-elle arrivée là, qu'*exprime*-t-elle par sa présence au bord de la Seine et dans les esprits de milliards d'humains ? Et comment s'est-elle disjointe de sa dénotation initiale d'objet iconique de la modernité pour s'associer à d'autres connotations, comme le tourisme de masse, la Ville Lumière et le romantisme intemporel ?

- Les figures iconiques ouvrent de manière naturelle sur des relativisations, de nouvelles contextualisations, des mises en comparaison entre les systèmes culturels, les environnements sociaux. Nous reprenons ici l'idée de translation des *topoi* évoquée plus haut. Les sociétés contemporaines sont très poreuses, elles absorbent autant qu'elles transmettent des modèles, des codes : la Fête de la Musique qui se répand mondialement, les *Guignols de l'info* qui font des émules ici et là, les programmes de télévision qui sont dupliqués, adaptés, accommodés aux conditions et contraintes locales. Dans ces conditions, les figures iconiques migrent avec une grande mobilité, permettant l'examen de métamorphoses et d'acclimations.

- Les figures iconiques constituent un point d'ancrage (c'est-à-dire véritablement un endroit où l'on peut s'arrêter) qui permet ensuite de revenir vers la source ou,

autrement dit, les catégories. Car l'alluvion porte une trace de son origine : avec Astérix, tout en traversant la question de l'identité nationale, je plonge autant dans la période gallo-romaine (telle qu'elle a été construite par les historiens du 19^e siècle) que dans la période contemporaine (l'occupation nazie, la Résistance). Il y a dans les icônes une dimension rhétorique que l'on peut rapprocher d'une fonction métonymique : elles forment une espèce de condensé d'expression, elles expriment le généralisant : depuis l'hymne *la Marseillaise*, je peux remonter vers la République, et à partir de là, j'arrive à la catégorie Politique française.

- Les figures iconiques, comme éléments solidaires qui s'éclairent réciproquement, se lisent en contigüité. C'est le cas de la série linéaire par association décrite plus haut avec l'exemple de la tasse de café qui conduit à Jeanne d'Arc ; nous nommons ce procédé de lecture (arbitraire, subjectif, mais suscité toutefois par des liens explicites ou implicites) la *mise en phrase*, pour souligner la nature syntaxique des icônes, le jeu relationnel qui s'établit entre elles pour créer des séquences. Il faut aussi rappeler que simultanément à cette lecture linéaire, s'ajoutent pour chaque élément du syntagme des décrochages qui redirigent ainsi vers d'autres séries, créant ainsi une arborescence pratiquement infinie (sémiosis).

- En étroite corrélation avec ce qui précède, les figures iconiques se prêtent à une lecture transversale, inter-thématique de la culture. D'un signifiant lié à la nourriture, j'aboutis bientôt à autre signifiant lié à l'Histoire. C'est en cela que les figures iconiques *écrivent* la culture, en apparaissant comme les formes, les manifestations variées d'une *grammaire* de la culture. Leur contribution à une grammaire culturelle (dans le sens où nous l'entendons : la culture qui s'écrit et se manifeste) peut donc se poser ainsi : les figures iconiques s'établissent en un réseau d'hypertextes qui permettent des passages spontanés d'une catégorie à une autre, d'un thème à l'autre. Les icônes culturelles sont finalement un écho fidèle du réel (ou de sa projection en spectacle, pour reprendre Guy Debord) : elles restituent sa fluidité, mais aussi la manière éclectique dont nous appréhendons, percevons le monde.

6. Application

Dans l'enseignement de la langue/culture, les figures iconiques, conçues comme autant d'éléments solidaires et syntaxiques d'une grammaire culturelle, se prêtent au moins à deux approches simultanées (ces deux approches sont effet difficilement séparables) : 1. une lecture textuelle, qui s'accomplit à travers une série de textes ciblés et didactisés opérant comme des ouvertures thématiques et, 2. une lecture contextuelle, qui souligne la nature intertextuelle et hypertextuelle des icônes, en même temps qu'elle examine leurs contenus implicites dans une perspective aussi bien intra- qu'interculturelle.

6.1. Lecture textuelle

Il s'agit, au sens strict, de *découvrir* les figures iconiques : connues, archiconnues (mais toujours méconnues) ou tout simplement inconnues (des apprenants) à travers des textes soigneusement ciblés et renforcés par des activités d'expansion. Il y a d'abord en chaque icône une histoire, qui éclaire en général leur statut : elles ont comblé un vide initial, elles ont servi un besoin ou elles ont tout simplement remplacé (ou dépassé) une figure désuète. A cet aspect narratif s'agrège leur signification, leur valeur, on expose

leur rôle de signifiant global, de liant socioculturel. Elles signifient par cet écho qu'elles produisent dans l'imaginaire social, la mémoire collective. En d'autres mots, tout le monde s'en sert, d'une manière ou d'une autre, pour penser et fonctionner comme acteur social. Finalement, en tant que manifestations situées en aval, les icônes renvoient à des cadres thématiques (histoire, territoire, société, politique, économie, éducation, célébrités, vie quotidienne etc.) qui permettent de passer au niveau généralisant.

Exemple : la Sorbonne est une émanation de l'histoire de France, elle se présente comme un marqueur de l'université européenne de langue latine au Moyen Age, elle s'épanouit dans sa période classique (Richelieu y érige le dôme), elle traverse dans ses déboires la nébuleuse de la période révolutionnaire, celle du premier Empire et des restaurations, concurrencée par les grandes écoles, puis elle renaît sous la IIIe république (c.f., la fresque gigantesque de Puvis de Chavannes), subit de nouvelles vicissitudes en mai 68 qui bouleversent profondément sa charge symbolique (« Sous les pavés, la plage »), mais elle incarne toujours aujourd'hui, même fragmentée, l'une des figures d'élite du paysage intellectuel français (voir la longue liste de ses professeurs prestigieux, de ses anciens étudiants). Bref, dans ce parcours, c'est d'histoire, d'art, d'éducation, de politique, de savoirs intellectuels et de la société dans ses problèmes de réglages générationnels et institutionnels dont il a été question.

6.2. Lecture contextuelle

Il s'agit moins cette fois de donner un sens aux figures iconiques, ou de les expliquer, ou encore de montrer leur place et leur rôle, que de les exposer dans leur pluralité, les contigüités qui les unissent, les affiliations et les points de référence qui existent entre elles. Nous sommes tentés ici de reprendre à notre compte cette remarque de Roland Barthes : « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner du sens, c'est au contraire, apprécier de quel pluriel il est fait » (*S/Z*, 1970:11). Nous lisons ici le verbe interpréter au sens peircien, c'est-à-dire au sens de recevoir par l'intermédiaire du signe et de renvoyer immédiatement vers des objets, conçus en étroite corrélation avec l'expérience, l'habitus, du récepteur. Quant au mot texte, il signifie à la fois le texte que nous soumettons à l'apprenant étranger pour lui présenter une figure iconique et, à l'instar de Barthes, toute manifestation (objet, forme, couleur, son, film, image) susceptible d'être lue.

Nous l'avons déjà souligné plusieurs fois, l'un des intérêts majeurs des *topoi* réside dans leur mise en phrase : partant du texte « république » par exemple, il est aisé par le jeu citationnel et relationnel de poursuivre sur différents textes autour de symboles nationaux (Légion d'honneur, Marianne, la Marseillaise etc.), de personnages historiques ou de célébrités (de Gaulle, Jeanne d'Arc, Gainsbourg ou Astérix), de rituels ou pratiques sociales (la galanterie, les vacances, la rentrée), des institutions (Pôle Emploi, Académie française) ou encore des moments historiques (châteaux de la Loire, Mai 68). A leur tour, chacun de ces éléments sollicités va renvoyer sur d'autres éléments, sur d'autres directions, dans une généalogie sans fin qui débordera bientôt les marges de leur origine culturelle pour se mêler à d'autres environnements, se métamorphoser dans d'autres réalités intraculturelles. Car il existe une communication *naturelle* entre toutes ces figures, il ne dépend que de la lecture de l'interprète pour en affirmer la grammaire.

Bibliographie

- Barthes, R., 1970 (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil, Collection Points Essais.
- Cauquelin, A., 1999. *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil.
- De Carlo, M., 1998. *L'interculturel*. Paris : Clé International.
- Garcin, J. (dir.), 2007. *Nouvelles Mythologies*. Paris : Seuil.
- Glaser, S.A., 2009. « The Eiffel Tower : Cultural Icon, Cultural Interface ». In : *Cultural Icons*. Walnut Creek, Cal.: Left Coast Press, Inc.
- Marty, R., c.2000. *La dimension perdue de Roland Barthes*. <http://robert.marty.perso.cegetel.net/semiotique/dimension-perdue.pdf>
- Meyer, D.C., 2010. *Clés pour la France en 80 icônes culturelles*. Paris : Hachette Fle.
- Peirce, C.S., 1978. *Écrits sur le signe*. Trad. par G. Deledalle. Paris, Seuil.
- Tomaselli, K., Scott, D., (dir.). 2009. *Cultural Icons*. Walnut Creek (California): Left Coast Press, Inc.
- Zarate, G., 1995. *Représentations de l'étranger et didactique des langues*. Paris : Didier.