



Le Géant de Zéralda, Tomi Ungerer, L'École des loisirs

SUR LE BOUT DE LA LANGUE, ÉCRIRE UNE IMAGE

par Noëlle Batt*

*Prenant pour exemples Les Trois brigands et Allumette,
Noëlle Batt étudie la relation entre le texte et l'image,
le jeu subtil des détails, des décalages et des rapports intertextuels.
Elle souligne ainsi les effets de sens propres aux livres d'images.*

« Si l'on me demande ma profession », déclare Tomi Ungerer,
« je dis que je fais des livres. Je pourrais aussi dire que je suis un artiste, dessinateur,
publicitaire, sculpteur, et que j'écris des histoires. Je pourrais aussi dire que je suis auteur.
Non. Je « fais » des livres, je les conçois, tout comme on conçoit des enfants. »¹

Cette déclaration d'Ungerer qui a d'ailleurs été retenue pour annoncer la journée consacrée à son œuvre, sera le point de départ de ma réflexion.

En effet, mis à part le cas du *große Liederbuch* (Le grand livre de chansons) et de son symétrique inverse *L'Alsace en torts et de travers* ou encore celui de *Nos Années de boucherie*, Ungerer n'est ni un illustrateur au sens où on peut l'être quand on produit un dessin qui répond à un texte déjà fait, ni un écrivain au sens où l'on écrit un récit qui se suffit à lui-même, mais bien un « faiseur » de

livre, quelqu'un qui conçoit dessin et texte ensemble, comme deux composantes d'un même objet. Cela étant dit, reste donc à déterminer le plus exactement possible et le plus inventivement possible la relation entre ces deux composantes qui toutes deux ont, sémiotiquement parlant, statut de texte : le texte pictural et le texte verbal. Quelles sont leurs fonctions respectives dans l'objet-livre d'Ungerer ? Comment combinent-elles leurs effets ?

J'étudierai ici le rapport texte-image dans les albums à partir de deux titres principalement : *Les Trois brigands* et *Allumette*².

* Noëlle Batt, professeur à l'Université de Paris VIII

« Si j'ai conçu des livres d'enfants, c'était d'une part pour amuser l'enfant que je suis, et d'autre part, pour choquer, pour faire sauter à la dynamite les tabous, mettre les normes à l'envers : brigands et ogres convertis, animaux de réputation contestable réhabilités... ce sont des livres subversifs, néanmoins positifs. »¹

Faire sauter les tabous. Mettre les normes à l'envers. Avec humour toujours, et ironie souvent. Et en faisant d'une pierre deux coups. Car ce ne sont pas seulement les normes et tabous de notre monde contemporain auxquels s'attaque Ungerer mais aussi les normes et tabous d'un genre littéraire consacré : le conte dans sa version illustrée destinée aux enfants.

On peut en effet constater que ses livres, tout en nous proposant une modélisation satirique du monde contemporain nous invitent à considérer une nouvelle manière d'écrire et de dessiner en débordant du cadre du genre de référence.

Ungerer n'est pas, en la matière, sans prédécesseurs. La dédicace de *La Grosse bête de Monsieur Racine* à Maurice Sendak et celle d'*Allumette* à Ambrose Bierce leur rendent publiquement hommage. Et le contexte culturel dans lequel il a commencé à écrire (l'Amérique puritaine où, malgré Nabokov on continue à croire en l'innocence absolue des enfants) ne pouvait qu'encourager son goût pour la provocation.

S'ils ne sont qu'occasionnellement en relation intertextuelle et/ou interpicturale, avec un (ou plusieurs) livre(s) en particulier (ce sera le cas d'*Allumette*), les livres d'Ungerer le sont presque toujours avec les canons du genre (ses clichés, ses poncifs). On le constatera dans *Les Trois brigands*. *Le Géant de Zéralda* en aurait également été un bon exemple.

J'ai eu l'occasion d'aborder précédemment dans cette même revue³ la question générale de la complexification du genre par les œuvres individuelles. Je passerai donc rapidement sur la question de la subversion du genre qui en

est un cas particulier, pour centrer mon propos sur la place respective dévolue au texte et à l'image dans ce processus.

Si l'on commence à considérer l'œuvre sous l'angle de l'intrigue et que l'on s'intéresse d'abord aux éléments de base choisis, sélectionnés par l'auteur pour la composer - c'est-à-dire les actions, personnages, données temporelles et données spatiales dans leur représentation verbale ou picturale - on constatera que les informations apportées par le texte et par l'image sont, dans leur schéma général, largement redondantes.

En revanche, une étude comparative du détail de la composition du dessin et de celle du texte fera apparaître que le dessin en « dit » plus que le texte et qu'il est le lieu où se manifeste le plus nettement l'invention artistique, la puissance d'innovation de Tomi Ungerer.

C'est là, en effet, que se crée toute une gamme de rapports entre la macrostructure et la microstructure, entre le global et le local, entre la composition d'ensemble et le détail, qui est une des signatures de l'œuvre artistique. C'est le dessin qui peut être défini comme lieu principal de l'émergence du nouveau et du sens⁴.

Ce qui fait la spécificité d'un texte artistique (tableau ou œuvre littéraire), c'est qu'une idée y est exprimée dans une forme particulière, une forme artistique qui se construit en établissant de nouveaux rapports entre ses éléments de base. Lorsqu'on dit que la forme est inséparable de l'idée, on affirme que c'est le détail de cette forme, la singularité de l'agencement de ses éléments, qui va donner à l'œuvre son identité et que l'œuvre n'existe pas indépendamment de cette forme-là.



Les Trois brigands, Tomi Ungerer, L'École des loisirs

Je vous propose donc d'étudier comment ceci se déroule concrètement dans les albums de Tomi Ungerer. J'emprunterai mon premier exemple aux *Trois brigands*.

Voici ce que disent les premières lignes :

*Il était une fois
trois vilains brigands,
avec de grands manteaux noirs
et de hauts chapeaux noirs.*

L'image à première vue redouble le texte ; elle propose bien trois brigands vêtus de grands manteaux noirs et de hauts chapeaux noirs mais quand nous avons vu cela, nous n'en avons pas fini avec l'image car elle se révèle, à mieux l'observer, porteuse d'un supplément de sens qui s'inscrit dans ses infimes détails.

Regardons de plus près :

Les grandes lignes du dessin disent, comme le texte, la ressemblance entre les trois brigands, ce qu'ils ont en commun. De grands manteaux noirs ; de grands chapeaux noirs. Le détail du dessin, quant à lui, va dire leur différence. Différence de plan. Différence dans les visages. Deux yeux, un œil, plus d'œil du tout mais en revanche le bas d'un nez et le trait fin d'une bouche. Différence dans les chapeaux. En effet, il y a sur les chapeaux, un même ruban croisé mais le retour du ruban se trouve pour deux brigands au-dessous du ruban croisé, pour le troisième au-dessus, et si l'on considère les rubans qui sont placés au-dessous, l'un est incliné vers la gauche, l'autre vers la droite.

Pourquoi est-ce important de placer ici, tout au début du livre, sur la première image un, deux, trois signes qui marquent la différence ? Parce que cette différence dans le détail de la représentation des trois brigands annonce, par résonance, une autre différence, fondamentale pour la signification du conte, la différence déjà signalée avec les clichés du genre, qui se manifesteront ici sur tous les plans du récit. En effet, après avoir lui-

même posé le schéma de référence du conte dans la première moitié du livre où les brigands rançonnent avec pertes et fracas les occupants de plusieurs voitures à cheval, Ungerer va s'amuser à le détourner dans la seconde moitié du livre. En effet, pas de voyageurs adultes dans cette voiture-là, mais une petite fille. Pas d'objets précieux à voler sur cette petite fille. C'est donc elle qui va constituer le butin, elle que les brigands volent. Elle passe du statut de sujet au statut d'objet. Et comme la destination de son voyage n'était pas très agréable, au lieu de protester et de hurler ou de tenter de s'enfuir, elle se laisse dérober avec satisfaction. Mais une fois rendue au repaire des brigands, elle va repasser du statut d'objet au statut de sujet pour donner aux brigands quelques bonnes idées qui vont progressivement changer leur fonction et leur identité. Elle commence par détourner la nature et la destination de ce que doit être un trésor en posant la question de l'usage de ces richesses (or, un vrai trésor de conte de fées se constitue mais ne se dépense pas !) pour finalement inspirer aux brigands eux-mêmes un changement de vie et d'activité. Le trésor sert à acheter un château où sont recueillis tous les orphelins de la région. Ceux-ci grandissent, se marient et pour se loger, ils construisent une ville autour du château. En élevant trois tours qui ont la forme de leurs chapeaux, ils rendront hommage à leurs généreux bienfaiteurs.

Heureusement, dans cette deuxième partie à la morale sociale irréprochable, les orphelins reçoivent « un manteau et un chapeau comme ceux des brigands, mais rouges » ce qui restaure une certaine ambiguïté à la fin du conte, comme le faisait le couteau dissimulé derrière le dos d'un des rejetons de l'Ogre et de Zéralda dans *Le Géant de Zéralda*...

La stratégie de détournement des éléments de l'intrigue mise en place ici est facile à repérer, d'autant que Ungerer fournit ici à la fois le code et la subversion du code. Les signes

locaux de la différence qui se déploient en direction de la structure globale sont, en revanche, un peu plus difficiles à déchiffrer mais il ne faut pas oublier que ces signes agissent sur le lecteur sans que celui-ci ou celle-là ait besoin d'être conscient(e) de leur présence.

Je vais maintenant m'intéresser à *Allumette* (dans la version allemande de Diogenes et dans la version française de L'École des loisirs) qui offre un exemple d'articulation texte-image plus complexe dans la mesure où le livre est en relation intertextuelle avec deux autres textes : le conte d'Andersen « La Petite Marchande d'allumettes », et surtout une première subversion de ce conte opérée par l'écrivain américain Ambrose Bierce dans le texte intitulé : « A Little Story » (« L'Historiette »)⁵.

Tout le monde connaît « La Petite Marchande d'allumettes ». Le conte de Bierce (1842-1914), écrivain américain, engagé volontaire à vingt ans dans la guerre de Sécession et irrémédiablement marqué par elle, est moins connu. Il met en scène un journaliste qui essaie de placer dans un journal dont le rédacteur en chef vient de mourir, la énième version d'une histoire qu'il ne peut s'empêcher de réécrire continuellement et dont il a déjà publié plusieurs versions dans divers journaux. L'histoire telle qu'il la lit au rédacteur intérimaire a un air connu. En effet, bien qu'il ne soit jamais question d'allumettes, cette histoire n'est pas sans nous rappeler « La Petite Marchande d'allumettes » d'Andersen, à ceci près que l'onirisme religieux d'Andersen qui tempère la cruauté du traitement infligé à la petite marchande d'allumettes fait place chez Bierce à un réalisme féroce. Sa petite ne monte pas au ciel au moment où elle meurt de faim et de froid. C'est en quelque sorte le ciel qui lui tombe sur la tête puisqu'elle est tout bonnement aplatie sur le bitume, écrasée par les victuilles qui dégringolent du ciel en réponse à ses souhaits :

« C'est alors qu'une tarte aux aïelles s'abat-
tit à ses pieds, apparemment tombée des
nues. (...) Elle se baissait déjà pour ramasser
la tarte lorsqu'un sandwich à la viande de
veau, fendant l'espace, lui gifla cruellement
l'oreille. Un pain de mie la poussa à l'esquive,
un jambon s'écrasa platement sur ses orteils
(...) Il y eut tout de même une accalmie, il ne
tomba plus rien que du poisson séché, des
puddings froids et des sous-vêtements ; puis,
les souhaits de la petite orpheline prirent
forme à nouveau et un quartier de bœuf
s'abîma sur son crâne avec un impact terri-
fiant. » (p.149)

Le récit qu'Ungerer nous propose est manifestement inspiré de la veine satirique de Bierce mais le tour que prennent les événements dans son récit est beaucoup moins désespéré. Le ciel d'Ungerer est dénué de cette intention maligne qui inspirait celui de Bierce, en réaction sans doute à l'intention miséricordieuse de celui d'Andersen. Et sa terre est plus clémente que celle d'Andersen et de Bierce réunis. Ungerer croit au changement social, à la transformation des êtres et à l'aide humanitaire. Allumette ne mourra pas, contrairement à ses consœurs andersienne et biercienne. Elle fera preuve d'un sens de l'organisation remarquable en rassemblant tous les objets tombés du ciel et en les distribuant aux pauvres, alors que chez Bierce, en l'absence de l'orpheline écrasée sous son quartier de bœuf, les commerçants récupéraient les objets et les disposaient sur leurs rayons pour les vendre aux plus pauvres. Contaminés par cet esprit de générosité, les riches « se sentent poussés à donner des objets bien à eux » et, comme les trois brigands, avec Tiffany, les vilains Lacroute, boulangers de leur état, se mettent au service d'Allumette et de son organisation internationale.

Si nous essayons de synthétiser les ressemblances et les différences entre les intrigues des récits de Andersen, Bierce et Ungerer, nous obtenons le tableau suivant :

ANDERSEN	BIERCE	UNGERER
La petite marchande d'allumettes	La petite fille	Allumette (nommée)
père ivrogne mère mentionnée grand-mère morte	orpheline	orpheline
maison où il fait froid	pas de maison	pas de maison
veille du 1er de l'an	veille du 1er de l'an	veille de Noël
dans la rue	dans la rue	dans la rue
a froid et faim	a froid et faim	a froid et faim
souhaits : se chauffer; 1 ^e allumette = un poêle ; manger 2 ^e allumette = une oie 3 ^e allumette = sapin et cadeaux 4 ^e allumette = la grand-mère le paquet d'allumettes = partir avec la grand-mère au ciel, accueillie par Dieu	souhaits : manger = être un cake manger et se chauffer = être une tarte fourrée de marmelade qu'on laisserait au chaud se chauffer = être un four de pâtissier rempli de bonnes choses	souhaits : vivre pour manger une bouchée de gâteau un morceau de dinde... ou de jambon
meurt à un coin de rue mais monte au ciel avec sa grand-mère	meurt aplatie sur l'asphalte par un quartier de bœuf les commerçants du quartier disposent les dons du ciel sur leurs étalages pour les vendre aux pauvres	reste bien vivante organise avec les méchants convertis la distribution des bienfaits du ciel ; les riches prennent le relais ; l'organisation humanitaire est prospère ; Allumette est heureuse.

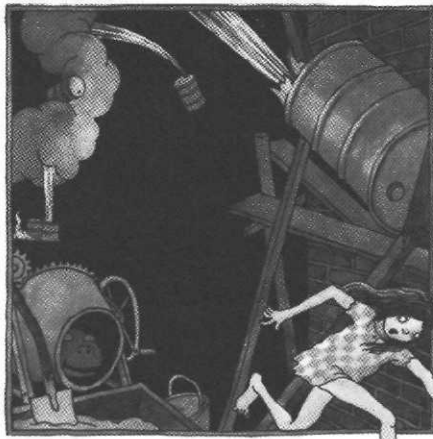
Si nous observons maintenant le rapport entre le texte verbal et le texte pictural, nous noterons tout d'abord que l'intrigue se raconte parfois entre texte et image, une séquence racontée par des mots, la deuxième par une image et la troisième par des mots à nouveau comme si mots et images étaient deux portées d'une partition de piano. Je vous renvoie pour un exemple aux pages 12-13. À la page 12, les mots et l'image nous disent qu'Allumette, réfugiée sur un chantier de construction allume un feu pour se réchauffer. À la page 13, le dessin seul nous dit que le feu s'est communiqué à des barils qui se mettent à exploser et sur la même page le texte seul nous dit qu'« une meute de voitures de pompiers hurla l'alerte sur le chantier. » Si l'on ne déchiffre pas l'information transmise par le dessin, on ne comprend absolument pas l'arrivée des pompiers dont nous parle le texte. Une bonne

lecture du conte d'Ungerer nous oblige donc à cette lecture sur deux portées.

Mais, ce que nous observons le plus fréquemment, dans *Allumette*, c'est ce que nous avons déjà décrit à propos des *Trois brigands*, à savoir que le dessin pour ce qui est de son organisation générale, donne une information qui corrobore celle donnée par le texte mais que, considéré dans son détail, soit il annonce, par effet de résonance, la nature subversive du conte, soit il nous apporte des informations supplémentaires, souvent de nature ironique si bien qu'il se crée entre les deux langages une forme de dissonance, un « bruit » générateur de sens⁶. On notera enfin des effets d'intertextualité interne, à savoir des détails tels le chapeau qui vole dans le ciel du dernier dessin d'*Allumette* qui renvoie à une autre œuvre d'Ungerer, en l'occurrence l'album intitulé *Le Chapeau volant*.



Elle se réfugia dans un chantier de construction.
Elle alluma un feu.
La flamme s'éleva,
brillante et chaude, et lui fit du bien,
pas pour longtemps.



Une meute de voitures de pompiers
hurla l'alerte sur le chantier.
Allumette reprit sa course,
son ombre menue collait à ses talons.

Nous commencerons par ces détails de la microstructure du dessin qui sont à mettre en rapport avec la macrostructure du conte. L'effet le plus visible me paraît être en la matière le jeu avec le cadre du dessin. En effet, si le cadre de la première image est tout à fait stable pour coder très clairement la référence, il n'en va pas de même pour ceux des pages qui suivent. On notera trois formes de subversion.

La première est une violence faite au cadre, violence qui peut prendre la forme d'une sortie du cadre comme c'est le cas à ce qui serait la page 13 si l'édition était paginée, où l'on voit Allumette quitter précipitamment le chantier en enjambant le cadre, ou d'une entrée dans le cadre comme c'est le cas du pied de Monsieur Lacroute qui vient écraser le plateau d'allumettes page 11.

La deuxième est une métamorphose du cadre qui devient par exemple rebord de la nappe, ce qui permet à Madame Lacroute de le soulever page 20, tuyau de sanitaire ce qui lui permet de s'y retenir page 21, ou encore cadre

du vélo du facteur ce qui permet à ce dernier de s'y accrocher dans sa chute page 22.

La troisième est un simple jeu avec le cadre comme lorsque nous voyons la queue des rats s'enrouler autour de lui à la page 6, où lorsque le cadre de la page 9 semble directement issu de la trompette de l'ange si l'on en croit la continuité de ligne et de couleur avec la portée musicale.

Une caractéristique formelle du texte verbal me paraît avoir dans ce livre particulier une fonction et une signification analogue : il s'agit de la forme poétique qu'Ungerer choisit de donner à son texte, comme s'il voulait nous avertir que son conte s'écartera du schéma convenu du conte et de ses trois modèles comme une forme poétique peut s'écarter de la prose.

De façon un peu surprenante en effet, nous voyons que le texte adopte les conventions typographiques et rhétoriques d'un poème, dans la version française, comme dans la version allemande.

*Allumette était vêtue de haillons
Elle n'avait ni parents ni maison.*

*Allumette ging in Lumpen.
Sie hatte keine Eltern,
Sie hatte kein Zuhause.*



Allumette, Tomi Ungerer, L'École des loisirs

Nous noterons la rime qui unit les deux « vers » : *haillon / maison*. Dans le deuxième vers, nous noterons et la répétition syntaxique : *ni parents / ni maison* et les césures qui segmentent le vers en trois séquences rythmiques égales de trois syllabes : *ell'n'avait / ni parents / ni maison*.

Le texte allemand comprend trois vers au lieu de deux mais présente des conventions poétiques analogues, par exemple la segmentation d'un vers (ici le premier) en deux séquences de quatre syllabes : *Allumette / ging in Lumpen*, séquences de quatre syllabes que l'on

retrouve une fois dans le deuxième vers (*keine Eltern*) et une fois dans le troisième vers (*kein Zuhause*). On y observe aussi la répétition de la même structure syntaxique dans le deuxième et le troisième vers (*si + hatte + kein + substantif*).

Voyons maintenant le supplément d'information livré par le détail de chaque image par rapport au texte qui lui correspond. Nous proposons de regarder tout d'abord le texte et le dessin de la première page du livre qui serait la page 5 de l'édition française et la page 7 de l'édition suisse si les livres étaient paginés. Le texte déjà cité :

*Allumette était vêtue de haillons
Elle n'avait ni parents ni maison.*

*Allumette ging in Lumpen.
Sie hatte keine Eltern,
Sie hatte kein Zuhause.*

est informatif de la solitude et de la pauvreté d'Allumette, mais aussi de son identité. Le dessin nous montre une petite fille portant une robe aux ourlets tailladés. Le fait qu'elle soit maigre, seule et centrée dans le cadre, entre une usine et une boîte de conserves connote *a contrario* l'absence de parents et de maison. Mais la boîte de conserve me semble « posée » sur le sol de telle manière qu'elle a plutôt l'air de sortir de terre comme une légumineuse urbaine d'une espèce nouvelle, et l'humour désamorce aussitôt ce que l'image pourrait avoir de sordide et donc de dramatique. La fillette porte un plateau rempli de boîtes d'allumettes. Le dessin anticipe donc sur l'information que le texte ne donnera que 5 lignes plus tard.

Par ailleurs, je verrai personnellement un effet de sens par ironie dans le fait que la robe en haillons d'Allumette ait été taillée par Ungerer dans la couverture de Jo de *Pas de baiser pour Maman*, Jo le trop couvé, le trop embrassé, en révolte contre sa mère ...



Allumette, Tomi Ungerer, L'École des loisirs

Continuons notre lecture (pages 6 et 7 pour l'édition française, 8 et 9 pour l'édition suisse). Le texte est page 7 ; il est composé de trois tercets. Je ne considérerai plus que le texte français pour des raisons de format.

*Allumette cherchait sa nourriture dans les poubelles.
Elle trouvait abri sous des portes cochères
et dormait dans des voitures abandonnées.*

À ce premier tercet, correspond le dessin de la page 6. On voit bien Allumette chercher sa nourriture dans les poubelles. À part cela, les jambes d'un dormeur dépassent d'une voiture mais ce ne sont pas les siennes et point de porte cochère. En revanche, le dessin donne un environnement à la poubelle et à la voiture



Allumette, Tomi Ungerer, L'École des loisirs

abandonnée : celui d'un terrain vague de banlieue avec quantité d'objets variés, et les rats bien sûr nécessaires à ce type de décor. Mais, détail clin d'œil : un rat portant le képi du Général fait le V de la victoire dans un poste de télévision défoncé et l'œil allumé d'Allumette penchée au-dessus de sa poubelle suggère qu'elle n'est peut-être pas la pauvre innocente qu'elle semblait être à la page précédente.

Voici les deux autres tercets :

*Pour gagner quelques sous,
elle proposait des boîtes d'allumettes
... que personne ne voulait acheter.*

« Regardez cette gamine » disait-on en la montrant du doigt.

*« Elle devrait vendre des briquets ou des fleurs rares,
mais des allumettes ! Personne n'a besoin
d'allumettes ! »*

Le dessin qui est au-dessus du texte le confirme visuellement. On voit Allumette proposant ses allumettes et sa grimace exprime sa déconvenue ; mais si l'on regarde le dessin de plus près, on verra que le pied du gros monsieur en train d'allumer son cigare avec un briquet, pour respecter le rapport avant-plan/arrière-plan, recouvre le petit pied nu d'Allumette. Ce recouvrement acquiert, dans le contexte, une polysémie qui fait qu'il peut parfaitement être vu (lu ?) comme écrasant le petit pied nu d'Allumette. La grimace aurait alors une autre signification. Ce pied chaussé

symbolise la hiérarchie sociale dont est pour le moment victime Allumette mais dont elle triomphera dans la deuxième moitié du livre. Il est à remarquer qu'un autre pied, déjà mentionné, jouera un rôle équivalent quelques pages plus loin, celui du boulanger chaussé d'une charentaise qui écrase le plateau d'allumettes de la petite fille, autre symbole, à ce stade du conte, de l'oppression sociale dont elle est encore la victime (p. 11).

Et l'on se demandera s'il n'y a pas lieu de voir ici un rapport antithétique avec les pantoufles trop grandes, déjà usées par sa mère, que perdait la petite marchande d'allumettes dès le début du conte d'Andersen.

À la chasse aux rapports intertextuels et inter picturaux, il reste fort à faire. Tout juste ai-je levé quelques lièvres... ■



Allumette, Tomi Ungerer, L'École des loisirs

1. Interview de T. Ungerer : « Pourquoi mes livres » in *33spective*. Catalogue de l'exposition organisée par le Centre d'Action Culturelle d'Angoulême et de la Charente Les Plateaux, Strasbourg, Anstett, 1990
2. Tomi Ungerer : *Les Trois brigands*, Paris, L'École des loisirs, 1962.
Tomi Ungerer : *Allumette*, Paris, L'École des Loisirs, 1974 ; Zürich, Diogenes Verlag, 1974.
3. *La Revue des livres pour enfants*, « Critique et littérature enfantine », n°115-116, automne 1987.
4. Henri Atlan : « L'Émergence du nouveau et du sens », in Dupuy et Dumouchel (eds.) : *L'Auto-organisation*, Paris, Le Seuil, 1984.
5. Ambrose Bierce : « The Little Story », *Negligible Tales in the Collected Stories of Ambrose Bierce*, New York, The Citadel Press, 1960. Traduction française : « L'Historiette », in *Fables fantastiques*, Paris, Eric Losfeld. À paraître dans *Contes négligeables*, trad. Bernard Sallé aux éditions Rivages.
6. Cf. Umberto Eco : *L'Œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1962 et Iouri Lotman : *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.