

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MOHAMED KHIDER – BISKRA
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS



MÉMOIRE DE MASTER

Option : Sciences du Langage

**Etude sémiotique des couleurs et des motifs dans
les costumes traditionnels chez les femmes
algériennes**

Sous la direction de :

** Dr. Achour Yasmine*

Présenté et soutenu par :

** Houhou Israa El Nour*

Année universitaire : 2024 / 2025

Dédicaces

Louange à Dieu, le Tout-Puissant, qui m'a accordé la force et la
patience d'achever ce travail

Je dédie ce mémoire avec tout mon amour et ma gratitude :

À ma chère mère *Michara .Z*, lumière de ma vie, pour son amour
infini, ses prières constantes, sa patience et ses sacrifices immenses.
Que Dieu te protège et te comble de santé et de bonheur, maman.

À mon cher père *HouHou Abed Rafik*, pilier solide et source
d'inspiration, pour son soutien inébranlable, sa sagesse et ses efforts
inlassables pour mon bien-être. Que Dieu te garde en bonne santé et
te récompense pour tout ce que tu as fait pour moi.

À mes chères sœurs *Yamouna, Manar, Hadjer* et mon frère *Mohamed
Abd Al Madjid*, complices de chaque étape de ma vie, pour leur
affection et leurs encouragements constants.

À ma cousine de cœur Nada, dont la présence et les mots doux m'ont
tant réconfortée.

À toute ma famille, particulièrement à mes tantes et mes oncles que
j'aime profondément, et tout spécialement à ma tante aînée *Fatima
Zohraa*, qui occupe une place unique dans mon cœur.

À mon amie intime *Ammari Maissoun*, sœur de cœur et d'âme, pour
son amitié sincère et son indéfectible soutien tout au long de ce
parcours.

Que Dieu comble chacun d'entre vous de bonheur, de santé et de
réussite.

Remerciements

Avant tout, je rends grâce à Dieu Tout-Puissant, qui m'a guidé tout au long de mon parcours et m'a permis d'avancer. C'est par Sa volonté et Sa miséricorde que j'ai pu surmonter les obstacles et atteindre, aujourd'hui, cette étape décisive de mon cheminement académique.

Je remercie ensuite avec sincérité Madame Achour Yassmine, mon encadrant, pour sa disponibilité, son encadrement rigoureux et la qualité de ses conseils.

Sa bienveillance, son exigence méthodologique et son regard éclairé ont constitué pour moi un appui précieux tout au long de cette recherche. Son accompagnement m'a permis de structurer ma pensée et de mener cette étude avec rigueur et conviction.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à l'ensemble du corps enseignant de la Faculté des Lettres et des Langues Étrangères de l'Université Mohamed Khider de Biskra, et en particulier aux enseignants de la filière de français, pour la richesse de leurs enseignements, leur engagement pédagogique et leur rôle dans la formation de mon esprit critique.

Ma reconnaissance va également à ma famille, en particulier à mes parents, pour leur amour inconditionnel, leur patience, leurs sacrifices et leur soutien indéfectible. Leur confiance m'a toujours porté, même dans les moments les plus difficiles.

Enfin, j'adresse une pensée reconnaissante à la culture algérienne et à son patrimoine vestimentaire, sources d'inspiration et de richesse, qui ont été au cœur de cette recherche. À travers ce mémoire, c'est aussi un hommage rendu à l'identité plurielle et vivante de notre société.

Table des matières

<i>Dédicaces</i>	2
<i>Remerciements</i>	3
<i>Introduction Générale</i>	6
<i>Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique</i>	10
Introduction :.....	11
1- <i>La linguistique et la sémiologie (Ferdinand de Saussure/Roland Barthes)</i> :	11
1-1 La sémiologie de la communication :	12
1-2 La sémiologie de la signification :	13
2- <i>La sémiotique / Les catégories de sémiotique selon Pierce</i> :	14
3- <i>La Notion du signe</i> :	17
3- 1 Les théories sur le signe :	18
3-1-1 L'approche binaire de <i>Ferdinand de Saussure</i> :	18
3-1-2 L'enrichissement du modèle par Roland Barthes :	19
3-1-3 La vision triadique de Charles Sanders Peirce :	20
3-2 Les fonctions du signe :	21
3-3 Classification du signe selon Umberto Eco :	21
3-4 Classifications des différents types de signes selon Peirce :	23
4- Le sens et la signification :	24
5- La sémiotique et la sociologie :	25
6- La sémantique :	25
Conclusion :	27
<i>Chapitre II : La théorie de l'image</i>	28
Introduction :	29
1 La sémiotique visuelle :	29
2 Photographie et sémiotique visuelle :	30
3 La théorie de l'image :	30
3-1 Définition :	30
3-2 Les fonctions de l'image :	31
4 R. Barthes et l'image :	33
4-1 Vers une image entre dénotation brute et subjectivité affective :	34
4-2 Les deux niveaux de sens : dénotation et connotation :	34
5 L'image selon Martine Joly :	35
5-1 Les catégories de signes selon Martine Joly :	35
5-2 Les types d'images :	36
6 Le signe vestimentaire :	37
6-1 Vêtement : habillement / costume :	38

Table des matières

6-2 Le code vestimentaire :	39
6-3 Comparaison et interaction entre vêtement écrit et vêtement image :.....	41
6-4 Le vêtement comme vecteur d'intégration dans un groupe de pairs :	42
6-5 Le vêtement costume ou habillement :	42
6-6 L'analyse structurale du vêtement réel selon <i>R. Barthes</i> :	43
6-7 La notion du Vestème :	44
Conclusion :	45
<i>Chapitre III : Analyse de corpus</i>	46
Introduction :.....	47
1 La position géographique :.....	47
2 Qu'est ce qu'une tradition ? :	49
3 Les célébrations , espaces d'expression traditionnelle :	49
4 Les couleurs/les formes : signification et perception :.....	51
4.1 Symbolique des couleurs :.....	51
4.2 Symbolique des formes :	53
5 Méthodes d'analyse :	54
6 Le costume algérois (karakou) :	54
6.1 Etymologie :.....	54
6.2 Application du modèle sémiotique barthésien à l'image d'un karakou :.....	57
6.3 Analyse sémiotique du Karakou selon Martine Joly :	59
7 Le costume constantinois (Fergani) :	61
7.1 Etymologie :.....	61
7.2 Application du modèle sémiotique barthésien à l'image d'une robe Fergani:	62
7.3 Analyse sémiotique de la robe Fergani selon Martine Joly :	64
8 Le costume berbère (la robe kabyle) :.....	65
8.1 Etymologie :.....	65
8.2 Application du modèle sémiotique barthésien à l'image d'une robe kabyle.....	67
8.3 Etude sémiotique de la robe kabyle selon Martine Joly :	69
9 Le costume sahraoui :	71
9.1 Etymologie :.....	71
9.2 Application du modèle sémiotique barthésien à l'image de Melhfa saharienne : ..	73
9.3 Lecture sémiotique de la Melhfa saharienne selon Martine Joly :	76
Conclusion :	78
<i>Conclusion Générale</i>	79
<i>Bibliographie</i>	75
<i>Liste des figures</i>	77
<i>Liste des tableaux</i>	78

Introduction Générale

Porter un vêtement, c'est dire sans parler, c'est inscrire son corps dans une culture, une histoire, un imaginaire collectif. Depuis toujours, le vêtement accompagne l'être humain, non seulement pour couvrir son corps, mais surtout pour signifier sa place dans le monde. Il est à la fois matière, message et mémoire. À travers lui, les sociétés expriment leurs valeurs, leurs hiérarchies, leurs croyances et leur esthétique.

Il est dit que nous sommes, ce que nous voulons montrer, et parfois ce que nous tentons de dissimuler. Le vêtement dépasse le simple fait de se couvrir : il est une interface entre soi et les autres, un signe lisible qui participe pleinement à la construction de l'image sociale.

Dans une société où l'image occupe une place centrale, le vêtement agit comme un marqueur identitaire puissant, oscillant entre singularité et appartenance. Il révèle autant qu'il dissimule, il distingue autant qu'il fédère.

Donc le corps vêtu devient support de communication. Il traduit une intention, un positionnement, voire une revendication. Certains affichent ainsi leur appartenance à un groupe, tandis que d'autres préfèrent se fondre dans la neutralité d'un uniforme ou d'un style discret. Ce processus devient particulièrement marquant à l'adolescence, période charnière où l'individu cherche à affirmer son autonomie face à l'autorité parentale, en élaborant ses propres codes esthétiques en lien avec une quête identitaire.

Analyser le vêtement, c'est donc lire un système de signes, comprendre comment à travers tissus, coupes, couleurs et accessoires, se tisse une grammaire de l'apparence. Une grammaire mouvante, soumise aux mutations historiques, aux dynamiques sociales et aux héritages symboliques. Comme l'a écrit Roland Barthes « *Le vêtement n'est pas une simple enveloppe : il est un véritable langage, une grammaire du paraître* » (Barthes, *Système de la mode*, 1967)

Dans ce vaste univers du vêtement, le costume traditionnel féminin occupe une place particulière. Héritier de pratiques anciennes, il est l'expression d'une mémoire collective et d'un ancrage territorial.

Plongée au cœur des costumes traditionnels algériens, où chaque couleur et chaque motif tissé ou bordé raconte une histoire, reflète une identité et incarne un langage symbolique riche en significations culturelles et esthétiques.

La motivation principale de cette recherche découle d'un constat personnel en tant que femme algérienne, profondément attaché à la richesse et à l'importance culturelle des costumes traditionnels. Ces tenues à travers leurs couleurs et motifs incarnent plus qu'un simple héritage esthétique, elles véhiculent une identité collective et des valeurs transmises au fil du temps.

Dans cette perspective, l'étude du costume traditionnel ; par son ancrage historique et sa richesse symbolique ; offre un terrain d'analyse privilégié. Il devient un objet sémiotique à part entière, porteur de récits culturels, de hiérarchies sociales, et de valeurs collectives.

Donc ce sujet propose d'examiner ces costumes sous l'angle de la sémiotique, qui nous permet d'analyser les signes portés par les costumes traditionnels en explorant leurs « formes, couleurs et motifs ». Aussi, elle nous permet d'approfondir notre compréhension des symboles culturels et des valeurs transmises à travers ces tenues. Cela offre une opportunité d'explorer comment les éléments visuels et les techniques de confection véhiculent des messages puissants et complexes, souvent méconnus.

Toute cette réflexion aboutit à la problématique suivante :

- Comment les couleurs et les motifs dans les costumes traditionnels féminins algériens communiquent-ils des messages au-delà de ses apparences visuelles ? et quels sont les codes visuels et les significations attribuées aux couleurs et motifs dans ces costumes dans le contexte algérien ?

Il nous paraît difficile de répondre de façon exhaustive à ces questions qui structurent notre problématique, mais il reste néanmoins essentiel de suggérer quelques hypothèses pour orienter notre analyse :

- L'analyse des couleurs et des motifs des costumes traditionnels féminins algériens permettrait de révéler un langage visuel structuré, véhiculant des messages identitaires et culturels propres à chaque région et communauté.
- Les significations attribuées aux couleurs et motifs de ces costumes pourraient être influencés par des croyances ancestrales, des statuts sociaux et des événements marquants de la vie.

L'objectif principale de cette recherche est de comprendre comment les couleurs et motifs des costumes traditionnels algériens construisent et transmettent des significations et les objectifs spécifiques incluent :

- L'identification des éléments visuels (couleurs et motifs) dans différents costumes traditionnels féminins.
- Le décryptage de leur signification culturelle et symbolique.
- L'analyse des variations régionales et historiques pour comprendre les transformations dans le temps.

Pour la réalisation de notre mémoire, nous avons focalisé notre étude sur deux méthodes complémentaires : la méthode descriptive, qui permet d'identifier et de documenter les éléments

Introduction générale

visuels des costumes traditionnels féminins algériens, et la méthode analytique qui vise à interpréter leur signification culturelle et symbolique.

Notre étude se divise en trois chapitres. Les deux premiers sont théoriques : le premier traite des fondements de la sémiotique et de la sémiologie, en définissant des concepts clés tels que le signe, la sémantique, la sociologie et leur relation avec la sémiotique ; le second est consacré à la théorie de l'image, en abordant ses types, ses fonctions ainsi que la notion de signe vestimentaire et son étude. Le troisième chapitre, de nature pratique, propose une analyse d'un corpus composé de quatre costumes traditionnels féminins algériens. À travers une double lecture, visuelle et symbolique, nous mettrons en évidence la signification des couleurs, des motifs et des formes présents dans ces tenues, en mobilisant l'approche sémiotique développée par Roland Barthes et Martine Joly. Ce dernier chapitre aura pour objectif de montrer comment le vêtement, en tant qu'objet culturel porteur de sens, peut être décrypté à l'aide des outils de l'analyse sémiotique.

Dans le cadre de cette étude, notre analyse repose sur un corpus visuel constitué des images des costumes traditionnels féminins algériens tirés de site Pinterest. Ce choix s'explique par la richesse sémiotique de ces supports, qui permettent d'observer la mise en scène des couleurs, des motifs et des éléments stylistiques dans un contexte dynamique. En nous appuyant sur l'approche sémiotique de *Roland Barthes* et *Martine Joly*, nous cherchons à décrypter les signes visuels et leurs significations, en mettant en évidence les processus de construction du sens à travers l'image et la représentation vestimentaire.

Chapitre I :
La sémiologie / La sémiotique

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

Introduction :

Dans toute démarche de recherche scientifique, il est essentiel de commencer par une présentation du domaine auquel se rattache l'étude, ainsi que par une définition claire et précise des notions et concepts fondamentaux qui la soutiennent.

Notre premier chapitre sera consacré sur plusieurs cadres théoriques complémentaires. Nous commencerons d'abord par explorer les fondements théoriques de la sémiotique en nous appuyant sur les travaux de chercheurs majeurs dans ce domaine. Cette approche nous amènera aussi à définir plusieurs concepts clés (le signe, le sens, l'image, la sémantique, la sociologie, etc) qui guideront notre analyse et justifieront notre approche méthodologique pour l'étude des costumes traditionnels algériens féminins.

Aperçu générale :

Au milieu du XXe siècle, la distinction entre ces deux termes Sémiotique et Sémiologie n'était pas encore clairement établie. Elles ont été utilisées comme des synonymes. Dans un premier temps **Ferdinand de Saussure** (1916) introduit le terme **sémiologie** dans le cadre de la tradition **européenne**. Parallèlement, le philosophe **Charles Sanders Peirce** développe le concept **sémiotique** dans la tradition **américaine**, ces deux disciplines partageaient un objectif commun : l'étude des signes et de la signification.

Dans les années (1960-1970) Roland Barthes clarifie la distinction entre sémiotique et sémiologie tout en utilisant parfois les deux termes de manière interchangeable. Il explique ainsi que : « *La linguistique n'est qu'une partie de la sémiologie ; la sémiologie elle-même n'est qu'une partie de la sémiotique, si l'on entend par sémiotique la théorie générale des signes.* » (Barthes, *Eléments de sémiologie*, 1964)

1- La linguistique et la sémiologie (Ferdinand de Saussure/Roland Barthes) :

Selon Ferdinand de Saussure :

D'abord, *Ferdinand de Saussure* a défini la langue comme un système organisé où chaque signe linguistique se définit par ses différences avec les autres signes ; et pour lui « La linguistique » est l'étude du langage en tant que système de signes structuré, où le sens est produit par des oppositions internes : elle analyse la structure des langues, les relations entre les signes linguistiques (signifiant et signifié) et les règles qui organisent la communication verbale. Son approche structurale a influencé de nombreux domaines ; notamment la sémiologie qui s'intéresse aux systèmes de signes en général qu'ils soient linguistiques ou non. Saussure considère « La sémiologie » comme la science générale des signes dont la linguistique ne serait qu'un sous ensemble, car il pense que tous les systèmes de signes fonctionnent selon des principes similaires à ceux du langage .Saussure la définit comme :

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

« On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale [...] nous la nommerons sémiologie [...] elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique. » (Saussure, p. 33)

Dans cette perspective, la linguistique apparaît comme une branche de la sémiologie. F. de Saussure met en évidence un paradoxe : bien que la linguistique ne soit qu'une partie de la sémiologie, elle s'avère indispensable à cette dernière pour formuler correctement la question du signe. Sans une linguistique préalablement établie, toute analyse des signes risque d'échouer, faute de pouvoir différencier ce qui relève spécifiquement d'un système sémiologique et ce qui dépend de la langue. Ainsi, Saussure souligne que la problématique linguistique est fondamentalement sémiologique.

Selon Roland Barthes :

Roland Barthes renverse la théorie de F. Saussure qui considère la linguistique comme une partie de la sémiologie, en affirmant que la sémiologie devait s'inspirer de la linguistique et non l'englober par ce que la linguistique est la science la plus avancée dans l'étude des signes et que la sémiologie doit s'appuyer sur ses méthodes et concepts.

« Ainsi la sémiologie serait une branche de la linguistique, et non l'inverse. La sémiologie est la science des grandes unités signifiantes du discours » (Dictionnaire Larousse de linguistique et des sciences du langage)

« La sémiologie ne pourra être traitée didactiquement que lorsque ces systèmes auront été reconstitués empiriquement. Cependant pour mener pas à pas à ce travail, il est nécessaire de disposer d'un certain savoir. Cercle vicieux dont il faut sortir par une information préparatoire qui ne peut être à la fois que timide et téméraire : téméraire parce que ce savoir doit déjà s'appliquer, du moins en projet, à des objets non-linguistique » (Barthes, *Éléments de sémiologie*, In communication, 4, 1964)

La sémiologie est l'étude des systèmes de signes et leur signification dans la culture et la société. Barthes a poursuivi et développé les théories de Saussure en appliquant l'analyse sémiologique à divers domaines tels que la littérature, la mode, la photographie et la publicité. Alors que Saussure se concentrait sur la langue en tant que système, Barthes a élargi l'étude des signes à la culture et aux mythes du quotidien. Ainsi, pour lui, la sémiologie ne se limite pas au modèle linguistique mais s'étend à tous les phénomènes culturels où le sens est produit et interprété.

1-1 La sémiologie de la communication :

L'idée de sémiologie de la communication a été développée plus tard par Roland Barthes (1915 / 1980) qu'il affirme que la communication repose sur des signes conventionnels et bien

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

précis (intentionnels). La sémiologie de communication est une branche de la sémiologie, elle sert à analyser et à comprendre les systèmes de signes qui sont intentionnellement utilisés pour transmettre un message. Elle étudie la manière dont ces signes sont structurés, interprétés et perçus dans différents contextes, en identifiant les codes et les conventions qui régissent ces signes. La sémiologie de la communication permet d'expliquer comment un émetteur encode un message à travers des signes et un récepteur le décode en fonction de son contexte culturel et social.

Dans la sémiologie de la communication, les signes sont classés en plusieurs types selon leur modalité d'expression : visuels, écrit, sonores, corporels et lumineux. Nous les utilisons pour communiquer, parfois même sans en avoir conscience :

- **Signes graphiques et écrit :**

Logos et emblèmes (symboles d'entreprises, d'institutions), pictogrammes (symboles dans les aéroports, toilettes), typographies et couleurs (rouge pour signaler un danger).

- **Signes sonores :**

Alarmes et sirènes (incendie, police, ambulance), signaux sonores dans les gares et aéroports (annonces, alertes), Indicateurs musicaux (hymnes nationaux).

- **Signes corporels et vestimentaires :**

Uniformes (policiers, militaires), gestes codifiés (salut militaire, langue des signes), accessoires symboliques (bagues de fiançailles, écharpes universitaires).

- **Signes lumineux :**

Feux de circulation (rouge = arrêt, vert = passage), néons et enseignes lumineuses (publicité, signalisation d'établissements ouverts), indicateurs lumineux sur les appareils électroniques (voyant rouge = appareil éteint, vert = appareil allumé).

La sémiologie de la communication intervient comme médiatrice entre l'individu et le monde. Elle étudie comment l'individu construit sa perception du monde et communique cette vision à travers des signes et des codes. Au-delà d'une simple analyse formelle de textes ou d'images, elle analyse comment les processus de codage et de décodage qui permettent de donner du sens à ces signes et de les transformer en un langage commun.

1-2 La sémiologie de la signification :

La sémiologie de la signification s'intéresse à la manière dont les signes produisent du sens dans une culture donnée. Elle repose sur le principe que les signes (mots, gestes, images, vêtements) ne possèdent pas une signification intrinsèque, mais qu'ils prennent leur sens à travers des conventions culturelles et sociales.

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

L'approche « sémiologie de la signification » est principalement représentée par *Roland Barthes*, qui s'inspire des travaux de *Ferdinand de Saussure* qui a distingué le signifiant (l'aspect matériel du signe) ; du signifié (l'idée ou le concept associé à ce signe), en d'autre terme, la signification naît de cette relation arbitraire entre le signifiant et le signifié. Barthes applique ces principes au-delà du langage et s'intéresse à la mode, la publicité, le cinéma, la photographie et les objets du quotidien.

2- La sémiotique / Les catégories de sémiotique selon Pierce :

En parallèle des travaux de Saussure, le philosophe américain *Charles Sanders Peirce* (1839-1914) est également logicien, mathématicien et scientifique, est reconnu comme l'un des pionniers de la sémiotique et du pragmatisme. Dès la fin du XIXe siècle, il a élaboré une théorie sémiotique de manière indépendante, en développant un cadre d'analyse basé sur la logique et la pragmatique.

Saussure, quant à lui, introduit le terme « *Sémiologie* », qu'il a défini comme l'étude des signes dans la langue. En revanche, le terme « *Sémiotique* » dans son usage contemporain, a été introduit par C. S. Peirce, qui l'envisage comme *la doctrine formelle des signes* c'est-à-dire une théorie plus large englobant tous les types de signes et leur interprétation dynamique.

« *La sémiotique reprend le projet de sémiologie de F. de Saussure et s'assigne pour objet l'étude de la vie des signes au sein de la vie sociale. À la différence cependant de la sémiologie issue de l'enseignement de F. de Saussure, elle refuse de privilégier le langage et la société. La sémiotique veut être une théorie générale des modes de signifier* ». (Dictionnaire Larousse de linguistique et des sciences du langage)

La sémiotique soit devenue plus dominat, car elle englobe une approche plus vaste, incluant non seulement la linguistique, mais aussi les images, la communication, les médias et la cognition. Cependant, Le terme sémiologie est encore utilisé par certains chercheurs notamment en Europe et dans la tradition Saussurienne (ex : Roland Barthes parlait encore de sémiologie).

Dans des dictionnaires comme « *Le Petit Robert* » et « *Larousse* » mentionnent souvent que la sémiologie et la sémiotique sont des synonymes ; toutes deux désignant l'étude des signes et des systèmes de signification. Certains dictionnaires spécialisés ou encyclopédies académiques distinguent les deux termes :

- **La sémiologie** est associée à l'approche saussurienne (science des signes dans la société, liée à la linguistique).
- **La sémiotique** est plus large et inclut l'approche peircienne, intégrant la logique, la philosophie et la cognition.

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

En effet, Dans un usage courant, les deux termes sont souvent interchangeables. Mais dans un cadre académique, surtout en sémiotique visuelle ou en analyse culturelle, la distinction est parfois soulignée selon l'approche adoptée.

La sémiotique est également considérée comme une science du fonctionnement de la pensée, dans la mesure où elle analyse comment les humains produisent, perçoivent et interprètent les signes. Peirce, en particulier, la rapproche de la logique et de la cognition, affirmant que toute pensée s'inscrit dans un processus sémiotique : nous comprenons le monde à travers des signes qui renvoient à d'autres signes dans un enchaînement d'interprétations continues (sémiosis illimitée).

D'un autre côté, des chercheurs comme Saussure et Greimas montrent que la sémiotique repose sur des structures mentales sous-jacentes qui organisent notre perception du sens. Eco et Barthes, quant à eux, soulignent que notre pensée est influencée par des codes culturels et sociaux, cela signifie que notre manière d'interpréter les signes est conditionnée par notre environnement et notre expérience.

Donc, la sémiotique dépasse le cadre du langage et de la communication, pour se présenter comme une science du fonctionnement de la pensée, en expliquant comment nous structurons et comprenons le monde à travers les signes qui nous entourent.

❖ Les catégories de sémiotique selon Pierce :

• La Premiérité :

La Premiérité est la catégorie de l'immédiateté, de la qualité pure et de l'expérience brute sans relation ni interprétation. Elle représente ce qui est perçu dans son état initial, sans comparaison, sans interaction avec un autre élément, et sans implication d'un contexte « *La priméité apparaît dans toutes les qualités d'un sentiment total. Elle est parfaitement simple et sans parties ; et toute chose à sa qualité [...]* » (SAVAN, 1978, p. 69)

Elle exprime une sensation brute, une possibilité exister en puissance mais qui n'est pas encore actualisée dans une situation précise, comme une couleur vue sans association symbolique, par exemple le rouge en tant que simple teinte, avant qu'il ne soit associé au danger ou à l'amour. De même, une émotion pure telle qu'un sentiment spontané de joie, de tristesse, ou d'apaisement, sans qu'on en cherche la cause ou le sens. Les impressions sensorielles peut également illustrer cette catégorie, comme : le toucher d'un tissu, la chaleur du soleil ou le parfum d'une fleur sont perçus en eux-mêmes, existent d'abord comme sensations immédiates avant toute analyse. La Premiérité est cette phase de perception, où un signe est ressenti dans sa pure existence. Elle constitue le point de départ de la construction du sens, qui se développera ensuite à travers la Secondéité et la tiercéité.

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

- **La Secondéité :**

La **Secondéité** (*Secondness*), selon Peirce, se manifeste par une interaction entre deux éléments, marquée par une opposition, une action-réaction ou une relation causale. Dans la vie pratique, elle apparaît à travers des contrastes entre deux couleurs ou matériaux, créant une tension perceptible, par exemple : Le noir et le blanc juxtaposés dans un motif vestimentaire créent une tension visuelle qui attire le regard et donne une impression de dualité (ombre/lumière, bien/mal, tradition/modernité).

Elle implique un rapport d'action et de réaction : un élément agit sur un autre et engendre une réponse. Elle est aussi essentielle dans l'interprétation des signes iconiques, car elle établit une connexion entre un objet et sa représentation. Le lien entre la cause et l'effet est perceptible et tangible comme : Une broderie usée sur un ancien vêtement témoigne du passage du temps et de l'usage répété de ce costume. L'usure elle-même devient un signe de mémoire et d'histoire. Cette dualité dynamique est essentielle pour comprendre les relations entre les signes et leur interprétation.

« [...] *l'expérience est la catégorie de la secondité .l'expérience au sens d'action concrète en situation, aussi bien mentale que matérielle* » (DELEDALLE, La philosophie américaine en perspective, 1987, novembre, pp. 481-486)

- **La tiercéité :**

Dans la sémiotique de Charles Sanders Peirce, la troisième catégorie phénoménologique, appelée tiercéité (*Thirdness*), joue un rôle fondamental dans la structuration du sens. Elle se distingue des deux premières catégories - la priméité (*Firstness*) , qui représente la pure qualité ou possibilité , et la secondéité (*Secondness*) , qui désigne la relation dyadique entre un signe et son objet . La tiercéité, quant à elle, correspond à la médiation, à la loi et à la relation entre un signe et son interprétant.

« [...] *la logique est la catégorie de la tiercéité .sans la tiercéité, l'expérience ne serait que hasard, accident caprice. Avec la tiercéité, la loi, la pensée mediatrice, la logique pénètre l'expérience et l'ordonne non pas ab extra, mais de l'intérieur : elle est processus auto-correcteur* » (DELEDALLE, la philosophie américaine., 1983, pp. 138-139)

En d'autres termes, un signe n'a pas de sens uniquement par sa qualité intrinsèque (priméité) ou par sa relation avec un objet réel (secondéité), mais surtout parce qu'il s'intègre dans un système de significations préétabli, basé sur des règles partagées au sein d'une culture ou d'une communauté.

L'un des aspects clés de La tiercéité est qu'elle établit une connexion intelligible, permettant à un singe de prend sens en reliant un interprétant à un cadre de référence partagé. Ce processus repose sur la médiation, qui assure l'interprétation à travers des conventions, règles ou

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

traditions, et sur la généralité, qui permet à un signe de dépasser l'expérience individuelle pour s'ancrer dans des structures collectives garantissant une signification stable et commune.

La tiercéité ne se limite pas à une médiation ponctuelle ; elle s'appuie sur des habitudes d'interprétation qui stabilisent la signification des signes au sein d'un groupe. Cette stabilité s'explique par la régularité, où un signe conserve une signification constante et récurrente dans un contexte donné, étant reconnu comme tel par plusieurs individus au fil du temps. Aussi par l'habitude, qui inscrit cette interprétation dans une dimension culturelle et sociale. Peirce parle de « Belief-habit », une croyance intériorisée qui guide la compréhension et l'usage des signes.

3- La Notion du signe :

Le concept de signe a évolué au fil du temps et a été exploré dans plusieurs disciplines. Dès l'Antiquité, il était perçu comme un moyen d'adaptation de l'homme à son environnement et à ses interactions sociales. Progressivement, son étude s'est élargie, englobant des domaines aussi variés que la linguistique, l'astrologie, la médecine et même la chasse, où il sert à interpréter des indices ou des traces.

« Le signe est *ce qui est mis à la place de quelque chose d'autre pour quelqu'un* (l'interprète du signe) *et sous tel rapport* » (Héber). Cette citation présente l'une des définitions attribuées au signe et nous permis de comprendre que celui-ci est un élément qui représente ou renvoie à quelque chose d'autre. Il fonctionne dans une relation d'interprétation, car il n'a de sens que lorsqu'il est perçu et compris par quelqu'un. Un signe peut être une image, un mot, un geste ou tout autre élément qui évoque une signification au-delà de sa simple apparence (par exemple ; un feu rouge est un signe qui indique l'arrêt aux conducteurs). Son interprétation dépend du contexte et de la connaissance partagée des règles de circulation. De ce fait, le signe joue le rôle de médiateur entre une réalité et l'idée que l'on s'en fait.

Le signe étant l'unité fondamentale de tout système de signification, il constitue le point de départ de la sémiotique, qui en analyse les structures et les mécanismes d'interprétation dans une culture donnée. Elle ne se limite pas à la langue mais étudie tous types de signes, en analysant comment sont construits, perçus et interprétés. En d'autres termes, la sémiotique analyse tout ce qui peut produire du sens.

Tout produit sémiotique repose sur deux dimensions : le plan du contenu (le signifié) et le plan de l'expression (le signifiant). Le signe se définit comme l'unité abstraite qui établit un lien entre ces deux aspects. Il peut être abordé selon une perspective fonctionnelle (en tant

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

qu'élément représentant autre chose) ou constitutive (en analysant ses composantes et leur relation).

3- 1 Les théories sur le signe :

Ils se divergent selon les approches :

3-1-1 L'approche binaire de *Ferdinand de Saussure* :

Ferdinand de Saussure adopte une approche binaire, où le signe est l'association d'un signifiant et d'un signifié :

- **Le signifié** : Le signifié, selon Saussure, est équivalent à la notion de concept. Il constitue, avec le signifiant, l'un des deux éléments du signe linguistique.
- **Le signifiant** : Le concept de signifiant, issu de la terminologie de Saussure, désigne l'aspect matériel du signe linguistique, c'est-à-dire la suite de sons (image acoustique). Cette notion est indépendante des variations individuelles de prononciation, car le signifiant est partagé par l'ensemble des locuteurs.

Un point essentiel est son caractère linéaire, qui le distingue d'autres systèmes sémiologiques où plusieurs dimensions peuvent coexister simultanément (comme dans un sémaphore). Cette linéarité joue un rôle clé dans la structuration syntaxique du langage.

Saussure met en avant l'arbitraire du signe, affirmant qu'aucun lien naturel ne relie un concept (signifié) et la suite de sons qui lui est associée (signifiant). *Émile Benveniste* nuance cette idée, expliquant que dans la langue, le signifiant et le signifié sont indissociables. Cette réflexion rejoint un débat plus large sur le caractère naturel ou conventionnel des mots, dépassant ainsi le cadre strictement linguistique.

Enfin, Saussure soulève un problème théorique : un signifiant peut-il correspondre à plusieurs signifiés ? Par exemple : les formes «*chant* » et «*champ* » restent-elles le même mot ?, bien que phonétiquement identiques, ont des significations différentes ; ou le mot «*table* » en français (signifiant) désigne l'objet sur lequel on mange ou écrit (signifié), mais il aurait pu être un autre mot dans une autre langue. De même, un préfixe comme -re- dans «*repeindre* » et «*revenir* » exprime-t-il toujours la même idée ? Ces questions illustrent la complexité du rapport entre signifiant et signifié.

Cette vision binaire du signe a profondément influencé la sémiologie et la linguistique, en mettant l'accent sur la structure interne du langage plutôt que sur le lien entre le signe et le monde extérieur.

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

3-1-2 L'enrichissement du modèle par Roland Barthes :

Roland Barthes, en s'inspirant de Saussure, complexifie ce modèle en y ajoutant un troisième élément : « *la signification* ». Selon lui, le signe ne se limite pas à une simple relation entre signifiant et signifié, mais il est porteur de sens à plusieurs niveaux.

Roland Barthes a approfondi cette approche en introduisant le système de «Dénotation » et « Connotation » ; dans son ouvrage *Mythologies* (1957), Il montre que les signes ne fonctionnent pas uniquement selon des règles linguistiques strictes, mais qu'ils sont influencés par des contextes sociaux, culturels et idéologiques. À travers la notion de « mythe », il révèle comment certains signes acquièrent une seconde signification qui véhicule des discours implicites souvent idéologiques, en distinguant les deux niveaux ou aspects de perception du sens : la dénotation et la connotation ; il a écrit :

« Il y a donc un premier système sémiologique, dont le signifiant est la parole et le signifié le concept, et un second système sémiologique, dont le signifiant est le signe du premier système et le signifié est le mythe ». (Barthes, *Mythologies*, 1957)

a. Le premier niveau : la dénotation :

Selon Roland Barthes, la dénotation est le premier niveau de signification d'un signe c'est-à-dire son sens littéral, objectif. C'est le niveau où le signe est compris de manière universelle, indépendant des interprétations culturelles ou subjectives « *La dénotation est l'évidence, elle est analogue au message sans codes.* » (Barthes, *Rhétorique de l'image* , 1964)

« Dénotation : la relation établie par convention entre un signe et son référent, spécialement lorsque ce dernier est une chose, un fait une propriété physique » (Prieur, 1971, p. 96).

b. Le second niveau : la connotation :

C'est le contraire de la dénotation, le sens connoté est un niveau plus subjectif et culturel du signe. Elle dépend du contexte, des valeurs sociales et des représentations collectives. Elle vise à transmettre des croyances, des émotions ou des idéologies propres à une société et d'exprimer des significations implicites et symboliques.

« La connotation est un ordre de signification où l'image renvoie à une culture, à une connaissance social, à une psychologie. » (Barthes, *Rhétorique de l'image* , 1964)

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

« Ce qu'on appelle « connotation » est constituée par les valeurs additionnelles d'un message quelconque, valeurs étrangères à la signification proprement dite, véhiculée par les signes lexicaux et les constituants grammaticaux (dénotation) » (Gandon, 1980, p. 121)

3-1-3 La vision triadique de Charles Sanders Peirce :

Contrairement à Saussure, qui conçoit le signe comme une relation binaire entre signifiant et signifié, Peirce, dans son modèle sémiotique, propose une approche triadique, intégrant un troisième élément : « le référent » (ou objet).

- **Le représentamen** : (la forme perçue du signe).

Le représentamen correspond à la manifestation perceptible du signe, autrement dit, à son aspect matériel ou formel. Il peut être visuel, sonore, tactile ou même abstrait. Le représentamen ne possède pas de signification en lui-même ; il ne prend sens qu'en relation avec les autres éléments du modèle.

- **L'interprétant** : (l'idée que le signe évoque dans l'esprit de l'observateur).

L'interprétant est l'élément cognitif et subjectif du processus sémiotique. Il ne s'agit pas du sens absolu du signe, mais plutôt de l'interprétation que lui attribue une personne en fonction de son bagage culturel, de son expérience et du contexte. IL varie donc d'un individu à un autre et d'une culture à une autre.

- **L'objet** : (la réalité à laquelle le signe renvoie).

L'objet, ou référent, est ce à quoi le signe fait référence dans le monde réel ou conceptuel. Il peut être concret (un objet physique) ou abstrait (une idée, une notion). L'objet est indispensable dans la triade peircienne, car il ancre le signe dans une réalité de référence, contrairement à la sémiologie saussurienne qui met uniquement l'accent sur la structure interne du signe.

Le modèle de Peirce met en lumière le caractère dynamique et interprétatif du signe. Chaque individu construit le sens d'un signe en fonction de son contexte et de ses connaissances. Cette approche est particulièrement utilisée dans l'analyse des médias, de la publicité et des phénomènes culturels, où les signes ne sont jamais figés mais évoluent selon les interprétations.

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

3-2 Les fonctions du signe :

Le sémioticien *Jean-Marie Klinkenberg*, Ses travaux portent principalement sur la sémiotique du langage, la rhétorique de l'image et la communication visuelle. Dans son ouvrage le plus connu « *Précis de sémiotique générale* » (1996) explique le rôle du signe en sémiotique à travers trois fonctions principales :

- ***Le signe comme substitut :***

Le signe remplace une chose absente ou inaccessible. Il permet de manipuler des réalités sans avoir besoin d'y être confronté directement. Par exemple, le mot mal de ventre représente une sensation subjective, tout comme un billet de banque représente une valeur monétaire.

- ***Le signe comme trace d'un code :***

Le signe n'existe pas de manière isolée, il fonctionne à l'intérieur d'un système de règles, appelé code, qui permet son interprétation. Ce code peut être explicite (comme le langage ou les pictogrammes) ou implicite (comme la disposition des espaces dans un café qui indique où se trouve un téléphone). L'interprétation d'un signe dépend donc du code culturel ou contextuel auquel il appartient.

- ***Le signe comme instrument de structuration de l'univers :***

Les signes ne se contentent pas de représenter la réalité, ils contribuent à la structurer. Ils imposent un découpage du monde en catégories (chaud/froid, haut/bas, etc.), qui varient selon les cultures et les contextes. Par exemple, les distinctions de couleurs diffèrent d'une langue à l'autre.

Ces trois fonctions montrent que les signes ne sont pas neutres : ils influencent notre perception du monde et notre manière de penser. En sémiotique, cette approche permet d'analyser comment les systèmes de signes organisent la communication et la signification.

3-3 Classification du signe selon Umberto Eco :

Umberto Eco (1932-2016) était un sémioticien, philosophe, écrivain et linguiste italien. Il est surtout connu pour ses travaux en sémiotique, la science des signes et des significations. Il a contribué à l'étude des modes de production du sens, en proposant des classifications des signes et des processus interprétatifs. Son ouvrage *Sémiotique et philosophie du langage* (1984) est une référence majeure dans ce domaine.

« *Le signe est utilisé pour transmettre une information, pour dire ou indiquer une chose que quelqu'un connaît et veut que les autres connaissent également* » (Eco, 1988, p. 27). Cette définition synthétise les multiples acceptions du terme « signe » répertoriées dans les dictionnaires, s'inscrit dans un schéma de communication classique : source – émetteur – canal –

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

message – destinataire. Toutefois, sans code commun entre l'émetteur et le destinataire, un message peut être transmis sans signifier. Ainsi, le signe ne se limite pas à la communication, il est aussi un acteur du processus de signification. (Guillemette & Cossette, 2006)

« Puisque le mot « signe » désigne une multitude d'objets différents, Eco procède à une première classification, où il distingue les signes artificiels des signes naturels. Par la suite, cette classification s'affinera et les signes deviendront des signes-fonctions dans sa typologie des modes de production sémiotique » (Guillemette & Cossette, 2006) Cette citation ou plutôt classification montre que, Eco cherche à organiser la diversité des signes en fonction de leur origine et de leur mode de production. Les signes artificiels sont créés intentionnellement, tandis que les signes naturels existent indépendamment de toute volonté humaine. Eco ne s'arrête pas là. Il affine ensuite cette classification en introduisant la notion de signes-fonctions, qui repose sur l'idée que les objets et les phénomènes ne sont pas seulement porteurs d'un sens en raison de leur nature, mais aussi en raison de leur usage et de leur contexte d'interprétation. Autrement dit, un signe n'a pas une signification figée : sa fonction dans un système sémiotique détermine en grande partie son sens. Cette évolution marque un passage d'une classification fondée sur l'origine des signes à une approche plus dynamique, qui prend en compte leur rôle dans la production et la transmission du sens.

❖ Les signes artificiels :

Les signes artificiels sont créés intentionnellement et se divisent en deux sous-catégories :

- **Les signes produits explicitement pour signifier** : ils sont émis consciemment par un individu (humain ou animal), basés sur des conventions et destinés à communiquer un message.
- **Les signes produits explicitement comme fonction** : selon Eco, dans toute société, l'usage des objets devient un signe « *dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage* » (Eco, 1988, p. 45). Cela inclut des objets tels que les vêtements, l'architecture ou les moyens de transport.

Types de signes fonctionnels :

- a. **Signes à fonction première** : l'objet est principalement défini par son usage initial (ex. une chaise pour s'asseoir, une voiture pour se déplacer).
- b. **Signes à fonction seconde** : l'objet acquiert une signification sociale qui dépasse son usage premier « *Dans certains cas, la fonction seconde prévaut ainsi au point d'atténuer ou d'éliminer entièrement la fonction primaire* » (Eco, 1988, p. 46)(ex. un trône symbolisant la royauté plus que son rôle de siège).

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

- c. **Signes mixtes** : ils possèdent à la fois une fonction première et une fonction seconde (ex. un uniforme de policier protège le corps tout en signifiant une appartenance institutionnelle).

❖ *Les signes naturels* :

Contrairement aux signes artificiels, les signes naturels ne sont pas intentionnellement produits et se divisent en deux groupes :

- **Les signes identifiés avec des choses ou événements naturels** : ils ne proviennent pas d'un émetteur humain mais peuvent être interprétés grâce à un apprentissage . La nature est aussi « *un univers de signes* » (Eco, 1988, p. 16)(ex. la position du soleil indiquant l'heure, des nuages sombres annonçant la pluie).
- **Les signes émis inconsciemment par un agent humain** : ils sont involontaires et ne résultent pas d'une intention de communication (ex. des symptômes médicaux révélant une maladie, des traits physiques indiquant une origine ou une classe sociale).

3-4 Classifications des différents types de signes selon Peirce :

Pour se différencier entre les signes, Peirce établit une classification en trois catégories : l'icône, l'indice et le symbole. Ces catégories se distinguent en fonction du type de relation qui unit le signifiant à ce qu'il désigne, autrement dit son référent. La typologie de Peirce est largement adoptée pour l'analyse des signes, car elle offre un cadre général permettant leur classification.

- **L'icône** → Signe de ressemblance :

Le signe ressemble à son objet par sa forme ou ses caractéristiques visuelles.

« Une icône [sic] est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. Il est vrai que si cet objet n'existe vraiment pas, l'icône [sic] n'agit pas comme signe ; mais cela n'a rien à voir avec son caractère de signe. N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône [sic] de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose» (Charles Sanders PEIRCE, 1978, p. 140)

- **L'indice** → Signe de contiguïté ou de causalité :

Le signe est lié à son objet par une connexion physique, un effet naturel ou une relation directe.

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

« Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] » (Charles Sanders PEIRCE, 1978, p. 140)

- **Le symbole** → Signe conventionnel :

Le signe est arbitraire et repose sur une règle, une tradition ou un accord culturel pour être compris.

« Un symbole est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet » (Charles Sanders PEIRCE, 1978, pp. 140-141)

4- Le sens et la signification :

Bien que les termes « sens » et « signification » soient parfois employés de façon équivalente, leur distinction devient évidente lorsqu'on analyse les mécanismes qui différencient signifié et signifiant.

- **La signification** d'un signe est fixe et repose sur un système de références partagées, comme un code linguistique ou culturel. Elle est objective, car elle découle d'une convention établie et reconnue par une communauté. Par exemple, dans une langue donnée, un mot possède une définition claire qui demeure stable, indépendamment du contexte d'énonciation. Cette stabilité permet une compréhension univoque du signe, assurant ainsi sa fonction dans la communication et l'échange d'informations.
- **Le sens**, en revanche, est plus souple et dépend du contexte ainsi que de l'interprétation du récepteur. Contrairement à la signification, il ne se limite pas à une définition figée, mais émerge dans l'expérience et peut évoluer selon l'époque ou la situation. Il est subjectif, car il varie en fonction de la perception et des connaissances de celui qui le reçoit. Ainsi, un même mot ou symbole peut revêtir des significations similaires pour tous, mais produire des sens différents selon les individus ou les circonstances.

Certains linguistes, comme *Oswald Ducrot*, définissent la signification comme relevant strictement du domaine sémantique, puisqu'elle ne dépend pas du contexte mais se limite au sens premier des termes. En revanche, le sens s'inscrit dans une approche pragmatique, prenant en compte les facteurs contextuels pour interpréter les mots et les signes. On peut ainsi affirmer que le sens d'un élément linguistique est constitué de sa signification de base, enrichie par les indices fournis par la situation dans laquelle il apparaît.

5- La sémiotique et la sociologie :

« *La sémiotique appartient aux sciences du langage et aux sciences sociales* » (DUCROT & TODOROV, (1990), p. 109). Par cette citation, Tzvetan Todorov souligne que la sémiotique n'est pas isolée, mais fait partie intégrante des sciences humaines, s'intéressant aux signes dans leur contexte social. Cette idée rejoint celle de Ferdinand de Saussure, qui affirme que « la vie des signes au sein de la vie sociale » montre le lien fondamental entre les signes et la société, laquelle produit les signes et leur attribue du sens. En effet, la sémiotique et la sociologie apparaissent comme deux disciplines complémentaires : la première étudie les signes et les systèmes de signification, tandis que la seconde analyse les structures sociales et les rapports entre les individus et la société.

La société est ainsi perçue comme un vaste système de production de signes : vêtements, rituels, codes sociaux, objets et médias peuvent tous être lus comme des signes porteurs de significations. Cette approche est partagée par la sémiologie de Saussure et la sémiotique de Barthes, qui considèrent que les pratiques sociales véhiculent des significations explicites ou implicites. Dès lors, l'analyse sémiotique devient un outil essentiel en sciences sociales pour décrypter les représentations dans les médias, les normes et valeurs des pratiques culturelles, ou encore les systèmes de distinction sociale à travers des signes visibles comme l'habillement, le langage ou la consommation.

Ce lien étroit entre sémiotique, sociologie et culture permet d'étudier la culture comme un ensemble de structures sociales, religieuses, intellectuelles et artistiques propres à chaque société. Ainsi, cette interaction entre sémiotique et sociologie justifie notre analyse sémiotique des costumes traditionnels féminins, car ces derniers, en tant que signes sociaux et culturels, participent à la construction et à la transmission des valeurs et des significations au sein d'une société.

6- La sémantique :

La sémantique est une branche de la linguistique qui étudie le sens des mots, des phrases et des textes. Son origine remonte à l'Antiquité, où des philosophes comme Platon et Aristote réfléchissaient déjà aux relations entre les signes et leur signification. C'est à la fin du XIX^e siècle la sémantique devient une discipline distincte avec *Michel Bréal*.

Michel Bréal, considéré comme le fondateur de la sémantique, définit cette discipline comme l'étude des lois qui régissent l'évolution du sens des signes. Il introduit ce concept notamment dans son ouvrage « *Essai de sémantique* » (1897), où il explore la manière dont le sens des mots change au fil du temps sous l'influence de divers facteurs sociaux, culturels et linguistiques.

Chapitre I : La sémiologie / La sémiotique

Selon le Dictionnaire de Linguistique et des sciences du langage

« un moyen de représentation du sens des énoncés. La théorie sémantique doit rendre compte des règles générales conditionnant l'interprétation sémantique des énoncés » (Dictionnaire Larousse de linguistique et des sciences du langage).

Martine Joly la décrit comme une branche de la linguistique qui étudie les significations et le sens que la langue peut produire, en affirmant que la langue est un système dynamique où le sens peut varier selon différents facteurs : l'évolution historique, les variations culturelles, les registres de langue et les intentions des locuteurs, elle affirme « le sens susceptible d'être produit par la langue ». (Joly, 2002, p. 14)

Au XXe siècle, elle est influencée par la linguistique structurale de *Ferdinand de Saussure* et les travaux en sémiotique de *Charles Peirce* et *Roland Barthes*.

La sémantique se divise en plusieurs domaines, notamment la sémantique lexicale, qui analyse le sens des mots et leurs relations (synonymie, polysémie, etc.), et la sémantique compositionnelle, qui étudie comment le sens émerge de la combinaison des mots dans une phrase. Elle est également liée à la pragmatique, qui prend en compte le contexte dans l'interprétation des énoncés, et à la sémiotique, car elles s'intéressent toutes deux au sens et à son fonctionnement. Cependant, elles ont des approches différentes :

- **La sémantique** se focalise principalement sur le sens linguistique, c'est-à-dire le rapport entre les mots, les phrases et leur signification. Elle étudie l'évolution des unités linguistiques à travers le temps.
- **La sémiotique**, en revanche, est plus large. Elle cherche à comprendre comment le sens est produit non seulement dans la langue, mais aussi dans les images, les objets culturels, la mode, etc.

Conclusion :

Ce premier chapitre a permis de poser les fondations théoriques nécessaires à une compréhension approfondie de l'étude des signes à travers deux courants majeurs : la sémiologie issue de la tradition européenne, portée par Ferdinand de Saussure et développée par Roland Barthes, et la sémiotique de la tradition américaine, fondée par Charles Sanders Peirce. Si Saussure envisage la sémiologie comme une science générale des signes au sein de la vie sociale, Barthes la fait évoluer vers une analyse des systèmes culturels et médiatiques, en soulignant l'importance des codes sociaux dans la production du sens. Peirce, quant à lui, propose une vision plus large et dynamique du signe, articulée autour de la priméité, la secondéité et la tiercéité, catégories fondamentales permettant de comprendre comment le sens émerge par médiation et interprétation.

Par la suite, nous avons examiné la notion de signe de manière générale, puis comparative, en suivant son évolution à travers ces trois grands penseurs : Saussure, Barthes et Peirce. Cette analyse comparative révèle la complexité et la richesse des différentes conceptions du signe, qui sont au cœur de l'étude sémiotique.

Les classifications des signes proposées par Peirce, puis par Umberto Eco, ont été présentées pour illustrer la diversité des perspectives selon les contextes d'analyse.

Enfin, nous avons clarifié les distinctions entre le sens et la signification, ainsi que les relations entre la sociologie / la sémantique avec la sémiotique, afin de situer précisément le champ d'étude de la sémiotique dans son rapport aux disciplines connexes. Cette clarification est particulièrement importante pour bien appréhender les enjeux de notre thème de recherche.

Chapitre II :
La théorie de l'image

Introduction :

Notre étude s'inscrit dans un cadre méthodologique sémiotique ; car cette perspective étudie tous les types de signes, qu'ils soient linguistiques, visuels ou gestuels, et que l'image devient un support où ces signes se manifestent et interagissent. Cette approche nous permettra d'analyser les signes et la construction du sens dans les images et elle nous servira de base théorique avant d'aborder l'étude de ces costumes et de les analyser.

Pour mieux comprendre la manière dont les costumes traditionnels est représentés et perçus dans les supports visuels, nous allons consacrer ce chapitre pour examiner la théorie de l'image à travers ses fonctions, ses types et les mécanismes qui régissent sa construction du sens. Enfin, dans une approche sémiotique, nous aborderons le signe vestimentaire, en expliquant les différents aspects liés à cette étude (sa définition, ses fonctions, ses symboles) ; car les images que nous analyserons (notre corpus) dans la partie pratique de ce travail représentent des vêtements ou plus précisément des costumes traditionnels.

1 La sémiotique visuelle :

A la différence de la sémiotique linguistique, qui repose sur les mots et les structures grammaticales, la sémiotique visuelle s'intéresse aux signes non verbaux présents dans divers supports tels que (les images, les objets, le cinéma, la publicité, l'art ou encore l'architecture). D'une manière générale, elle explore le lien entre l'image et la perception.

Martine Joly est une sémiologue française spécialisée dans l'analyse des images et de la communication visuelle. Elle a consacré une grande partie de ses travaux à l'étude des signes visuels et à la manière dont ils transmettent du sens en fonctions des codes sociaux, culturels et historiques.

Principalement, Son ouvrage « *Introduction à l'analyse de l'image* » est une référence en sémiotique visuelle, où elle explique comment décoder les images en prenant en compte leurs dimensions sémiotiques. Son approche s'inspire de la sémiotique de Roland Barthes qui a analysé les images en distinguant (le sens dénoté et le sens connoté). Mais elle a développé une réflexion propre sur les codes et les structures qui régissent la lecture des images.

D'après Martine Joly, la sémiotique visuelle est l'étude des images en tant que systèmes de signes, dont la signification est influencée par des codes culturels, sociaux et historiques. Elle insiste sur le fait que l'analyse des signes visuels ne se limite pas à leur simple perception, mais englobe également les relations et les structures qui les organisent

dans des contextes particuliers, ce qui fait de la sémiotique visuelle un domaine d'analyse complexe et contextuel.

2 Photographie et sémiotique visuelle :

La photographie est souvent perçue comme une reproduction fidèle de la réalité, mais en réalité, elle est le produit d'un processus complexe de transformation et d'interprétation. En tant que message visuel, elle subit par divers ajustements qui influencent la perception du spectateur, notamment en ce qui concerne les couleurs, les formes, les mouvements et les dimensions des éléments représentés. La sémiotique visuelle, qui s'intéresse à la construction du sens dans les images, analyse ces modifications pour comprendre leur impact sur la signification globale de l'image. S'inscrivant dans la tradition sémiologique européenne, cette approche va au-delà de la simple description des éléments visuels, en cherchant à identifier les structures signifiantes sous-jacentes. Ainsi, le sémioticien adopte une démarche méthodique rigoureuse afin de repérer les motifs récurrents et les relations entre les différents signes présents dans l'image. Cette analyse permet d'appréhender comment une photographie, bien qu'empreinte de réalisme, constitue un langage visuel à part entière, régi par des codes et conventions propres.

3 La théorie de l'image :

3-1 Définition :

Le terme "image", issu du latin *imago*, signifiait à l'origine "représentation" ou "apparence" et dérive d'*imitari* ("imiter"). Dans l'Antiquité romaine, il désignait les masques mortuaires en cire des ancêtres avant d'élargir son sens à toute reproduction visuelle. Avec le temps, il a évolué pour inclure les représentations matérielles (peintures, photographies), mentales (rêves) et symboliques (métaphores, concepts religieux).

L'image est une représentation visuelle qui peut être perçue sous différentes formes, comme (une photographie, une peinture, un dessin ou une image numérique) et son analyse nécessite une observation attentive de ses éléments visuels (formes, couleurs, textures) . Elle repose sur une relation de ressemblance ou de symbolisation avec son référent, selon qu'elle imite la réalité ou en propose une interprétation stylisée.

D'un point de vue sémiotique, l'image est un signe iconique qui véhicule du sens à travers des conventions culturelles et des codes visuels. Elle peut être dénotative, lorsqu'elle montre directement un objet ou une scène, ou connotative, lorsqu'elle transmet des significations implicites et symboliques.

Chapitre II : La théorie de l'image

L'image a également une dimension esthétique, jouant sur la composition, les couleurs et les formes pour susciter une réaction émotionnelle ou artistique. Enfin, sur le plan cognitif, elle est un puissant outil de perception et de mémorisation, influençant la manière dont nous comprenons et retenons l'information.

Plusieurs chercheurs ont largement travaillé sur la notion d'image, chacun selon son domaine d'expertise :

- *Roland Barthes* – Sémioticien, il a étudié l'image dans « *Rhétorique de l'image* » (1964), distinguant le sens dénoté et connoté, et analysant le rôle du texte dans l'interprétation de l'image.
- *Martine Joly* – Spécialiste de l'analyse de l'image, elle a écrit « *L'image et les signes* » (1994), où elle explore la sémiologie et les codes visuels.
- *Jean-Marie Schaeffer* – Philosophe, il a travaillé sur l'image et sa perception, notamment dans « *L'image précaire* » (1987).
- *Gottfried Boehm* – Théoricien de l'iconicité, il a développé la notion de "tournant iconique", insistant sur l'importance des images dans la pensée contemporaine.
- *Erwin Panofsky* – Historien de l'art, il a développé l'iconologie, une méthode d'analyse des images en fonction de leur contexte culturel.
- *Jacques Aumont* – Théoricien du cinéma et de l'image, il a écrit « *L'image* » (1990), une référence sur la lecture et l'analyse des images.
- *Maurice Merleau-Ponty* – Philosophe phénoménologue, il a étudié la perception de l'image et son lien avec le regard dans « *L'Œil et l'esprit* » (1964).

Tous ces théoriciens ont proposé des définitions de « l'image » ; celle qui nous intéresse ici est celle de *Roland Barthes* et *Martine Joly*.

3-2 Les fonctions de l'image :

On peut appliquer les six fonctions de la communication établit par le linguiste Roman Jakobson à l'image parce que l'image est un système de communication, tout comme le langage verbal. Jakobson a défini ces fonctions pour analyser le langage, mais elles s'appliquent à toute forme de communication qui repose sur un émetteur, un message, un récepteur, un canal, un code et un contexte.

L'image répond à ces critères, car :

Chapitre II : La théorie de l'image

- Elle a un émetteur (le créateur de l'image : peintre, photographe, graphiste, réalisateur...).
- Elle transmet un message (ce qu'elle veut montrer ou exprimer).
- Elle a un récepteur (le spectateur qui la regarde et l'interprète).
- Elle utilise un canal (un support visuel : écran, papier, toile, etc.).
- Elle repose sur un code (les couleurs, formes, symboles, conventions esthétiques, etc.)
- Elle se réfère à un contexte (historique, culturel, social...).

Dans « *Précis de sémiotique générale* », Jean-Marie Klinkenberg discute de ces six fonctions de la communication qui peuvent également être appliquées à l'analyse des images en sémiotique :

- ***La fonction émotive ou expressive :***

Une image peut refléter l'état de son créateur au moment de sa conception. Par exemple, une peinture expressionniste traduit les émotions de l'artiste, tout comme une photographie en noir et blanc peut évoquer une atmosphère mélancolique.

- ***La fonction conative ou impérative :***

Certaines images visent à influencer le spectateur ou à provoquer une réaction. C'est le cas des affiches publicitaires, des campagnes de sensibilisation ou encore des panneaux de signalisation qui incitent à adopter un comportement précis.

- ***La fonction référentielle :***

L'image peut avoir une fonction informative lorsqu'elle sert à représenter la réalité de manière objective. Les photographies journalistiques, les cartes géographiques, les pictogrammes et les infographies entrent dans cette catégorie.

- ***La fonction phatique ou de contact :***

Certaines images servent à capter et maintenir l'attention du spectateur. Par exemple, les illustrations sur les couvertures de magazines, les icônes interactives sur les interfaces numériques ou encore les images utilisées pour rythmer un diaporama jouent ce rôle.

- ***La fonction métasémiotique :***

L'image peut aussi parler d'autres images ou d'autres systèmes de signes. Par exemple, une affiche de film qui reprend un style visuel spécifique pour évoquer un genre cinématographique, une peinture qui cite une œuvre célèbre ou une bande dessinée qui joue avec les codes graphiques du médium.

- **La fonction dite poétique :**

L'image peut attirer l'attention sur sa propre forme et sa composition. C'est le cas des œuvres d'art abstrait, des photographies artistiques qui jouent sur la lumière et la texture, ou encore du graphisme où l'agencement des couleurs et des formes prime sur le contenu informatif.

4 R. Barthes et l'image :

Le premier point d'intérêt de Roland Barthes envers la photographie réside dans son refus initial d'en proposer une interprétation immédiate. Dans *Mythologies* (1957), il aborde l'image à travers une lecture sociale, en s'appuyant sur des exemples comme les portraits politiques, les photos de presse ou encore les images exposées publiquement. À cette époque, influencée par Saussure, Barthes pense qu'en traitant les représentations collectives comme des systèmes de signes, il est possible de dépasser la critique morale pour dévoiler les mécanismes idéologiques qui transforment la culture bourgeoise en une forme de nature universelle.

« Je venais de lire Saussure et j'en tirai la conviction qu'en traitant les « Représentations collectives » comme des systèmes de signes on pouvait espérer sortir de la dénonciation pieuse et rendre compte en détail de la mystification qui transforme la culture petite bourgeoise en nature universelle ». (Barthes, Mythologies, 1957)

- **La critique idéologique du langage visuel :**

Barthes entreprend une double démarche : il développe une critique idéologique du langage de la culture de masse, tout en amorçant une véritable analyse sémiologique de ce langage. En étudiant la manière dont le social s'exprime par le langage, il montre que celui-ci fonctionne comme un système de signes qu'il est possible de décrypter. C'est dans ce cadre qu'il commence à théoriser la photographie comme un message, non pas neutre, mais porteur de significations construites.

- **Le message photographique et le paradoxe de l'image :**

Dans les articles « Le message photographique » (1961) et « Rhétorique de l'image » (1964), Barthes développe sa théorie sémiologique de l'image. Il y affirme que la photographie, notamment celle de presse, constitue un message sans code, c'est-à-dire qu'elle semble transmettre directement la réalité. Ce message est qualifié de continu, car il ne repose pas sur une segmentation linguistique. Cependant, Barthes identifie une coexistence entre deux types de messages : un message dénoté (sans code) et un message connoté (codé), ce qu'il nomme le paradoxe photographique.

4-1 Vers une image entre dénotation brute et subjectivité affective :

Dans certains cas particuliers, comme celui de la photo-choc, l'image photographique semble se limiter à la dénotation pure. Barthes affirme que « *la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification* » (Roland, 1961, pp. 128-138). Elle agit donc de manière brute, sans possibilité d'interprétation symbolique, et échappe aux catégories habituelles de signification. C'est ce que l'on appelle ici une « dénotation brute », c'est-à-dire une image qui se contente de montrer sans filtrage, sans intervention de codes culturels ou symboliques.

À l'opposé, Barthes explore aussi une autre forme de rapport à l'image, plus personnel et émotionnel, que l'on peut qualifier de « subjectivité affective » : une lecture où le regard est nourri par les souvenirs, les émotions et l'expérience individuelle.

Dans « Rhétorique de l'image », Barthes applique une analyse sémiologique à une publicité Panzani, où il distingue trois niveaux de messages : le « linguistique », l'« iconique dénoté (littéral) » et l'« iconique connoté (symbolique) ». Il explique que « la rhétorique de l'image est constituée de l'ensemble des signifiants de connotation » et que la dénotation iconique « naturalise le système du message iconique connoté », rendant ainsi le sens culturel implicite plus crédible.

Plus tard, dans « *Roland Barthes par Roland Barthes* » (1975), il amorce une approche plus intime de l'image en présentant des photographies tirées de son album familial : « *Voici pour commencer quelques images : elles sont la part de plaisir que l'auteur s'offre à lui-même* » (Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes (Écrivains de toujours), 1975, p. 5). Ce basculement vers une lecture subjective se poursuit dans *Le troisième sens* (1970), où Barthes propose des « *notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein* », marquant un tournant vers une sensibilité plus affective, éloignée du démontage sémiologique strict de ses débuts.

4-2 Les deux niveaux de sens : dénotation et connotation :

Barthes distingue deux niveaux de lecture dans toute image :

- **L'image dénotée** : est une représentation directe des objets, dépourvue d'implicite. Elle correspond à ce que Jean-Michel Adam appelle « *l'état adamique de l'image* » (Michel & Marc, 2011, p. 178), c'est-à-dire une image qui dit simplement ce qu'elle montre. Elle donne l'impression d'une réalité brute, sans médiation.

- **L'image connotée** : apparaît lorsque des significations secondaires, culturelles ou symboliques, viennent s'ajouter. Ces significations dépendent des codes partagés au sein d'une société. Chaque spectateur mobilise son propre lexique culturel pour interpréter l'image au-delà de sa simple apparence.

5 L'image selon Martine Joly :

La définition introduit par Martine Joly sur l'image : « *l'image c'est le signe iconique qui met en œuvre une ressemblance qualitative entre le signifiant et le référent. Elle imite, ou reprend, un certain nombre de qualité de l'objet : forme, proportions, couleurs, texture, etc. Ces exemples concernent essentiellement l'image visuelle* » (Joly, 2002, p. 36).

Martine Joly, met en avant le fait que l'image fonctionne comme un signe au sein d'un système de communication. Sa signification ne découle pas uniquement de sa matérialité, mais aussi du lien analogique qu'elle entretient avec ce qu'elle représente. Son interprétation repose sur un processus d'induction et d'association, qui varie selon le contexte et le regard collectif.

L'approche sémiologique appliquée à l'image consiste alors à repérer et analyser les différents signes visuels en interaction les uns avec les autres. L'objectif est d'établir des liens entre les éléments visuels et les conventions de lecture propres à un groupe, afin de mieux cerner comment l'image produit du sens et comment elle peut être interprétée de manière cohérente par différents spectateurs.

« *L'analyse sémiologique des messages visuels (ou la sémiotique appliquée à l'image) consiste donc à repérer les différents types de signes mis en jeu et à déduire, à partir de leur organisation réciproque, une interprétation globale acceptable par un groupe d'observateurs donné. En effet, l'analyse sémiologique ne peut concerner uniquement l'interprétation individuelle, mais doit prendre en compte la part collectivement acceptable du message visuel.* » (Joly, 2002, p. 131)

5-1 Les catégories de signes selon Martine Joly :

Martine Joly, en étudiant l'image sous l'angle de la sémiotique, a établi une classification des signes visuels d'une image en trois grandes catégories distinctes. Cette approche permet d'analyser comment une image communique du sens à travers ses différentes composantes :

- **Les signes iconiques** :

Ils reposent sur une ressemblance avec la réalité et sont directement reconnaissables .Il s'agit d'éléments figuratifs comme (les photographies, les dessins ou les peintures réalistes). Leur signification découle principalement de l'analogie entre l'image et l'objet représenté.

- ***Les signes plastiques :***

Ils englobant les caractéristiques formelles de l'image, telles que (les formes, les couleurs, les textures, les lignes, les contrastes et la composition) . Ces éléments ne renvoient pas forcément à une réalité identifiable, mais participent à la construction du message en influençant la perception et l'émotion du spectateur.

- ***Les signes linguistiques :***

Ces signes correspondent aux éléments textuels présents dans l'image comme (les titres , les légendes , les slogans ou encore les dialogues dans une bande dessinée) , qui orientent ou complètent son interprétation .

5-2 Les types d'images :

- ***L'image séquentielle :***

L'image séquentielle repose sur une succession d'images qui crée une continuité temporelle et guide le spectateur dans une lecture linéaire. Chaque image dépend des précédentes et des suivantes pour construire un récit cohérent.

Ce type d'image est présent dans la bande dessinée, le cinéma et l'animation. Il permet de structurer une histoire en jouant sur le montage, le cadrage et les transitions entre les scènes.

- ***L'image non séquentielle (ou fixe) :***

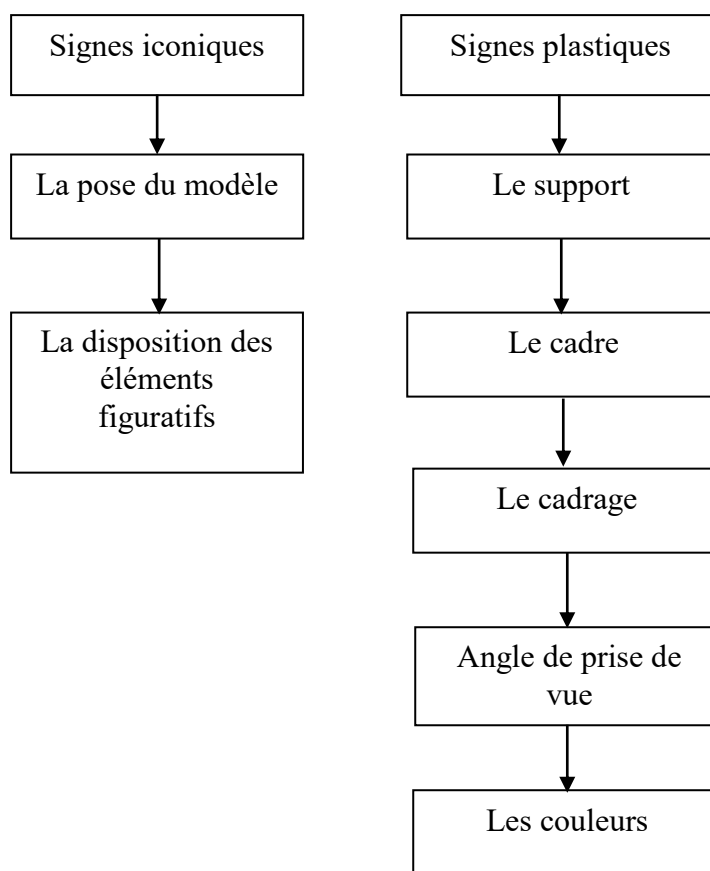
Contrairement à l'image séquentielle, l'image fixe se donne à voir en un seul regard, sans nécessité d'un déroulement chronologique. Elle est indépendante et ne dépend d'aucune autre image pour être comprise.

La signification de l'image fixe repose sur des éléments visuels tels que la couleur, la lumière, la perspective et la mise en scène. On la retrouve dans les photographies, peintures, affiches et publicités statiques, où la composition est essentielle pour capter l'attention et transmettre un message.

- ***L'image fixe comme signe sémiologique :***

L'image fixe est polysémique, ce qui signifie qu'elle peut être interprétée de différentes façons selon le contexte, la culture et le regard du spectateur. Une même image peut donc

évoquer plusieurs significations en fonction des références de celui qui l'observe. Elle repose sur des codes plastiques (couleurs, formes, composition) et des codes iconiques (éléments reconnaissables liés à une culture), mais aussi sur des codes symboliques qui renforcent son pouvoir expressif. L'interaction entre ces différents codes participe à la construction du sens et conditionne la perception du message. L'image fonctionne comme un signe entretient un lien avec la réalité extérieure tout en étant une construction matérielle et signifiante. Son interprétation évolue en fonction du contexte et des références culturelles, ce qui lui confère une dimension autonome dans son rapport au référent.



(ACHOUR, (2008-2009), p. 79)

6 Le signe vestimentaire :

Le vêtement est un miroir de la psychologie de l'individu, traduisant ses émotions, sa confiance en soi, sa personnalité et sa relation avec son environnement social. Le style vestimentaire renvoie à plusieurs dimensions, allant de l'identité individuelle à l'expression sociale et culturelle, ainsi que les interactions avec autrui ; par exemples (des couleurs vives traduisent souvent une humeur joyeuse, tandis que des tons sombres peuvent refléter une tristesse ou une discrétion recherchée).

Le vêtement a fait l'objet de nombreuses études dans des disciplines telles que la sémiologie/sémiotique, l'anthropologie, la sociologie et l'histoire, offrant des analyses variées portées par des chercheurs de référence :

- *Roland Barthes* : *Système de la mode* (1967) : Il analyse le vêtement comme un système de signes et explore comment la mode construit du sens.
- *Umberto Eco* : *La guerre du faux* (1985) : Il traite du vêtement comme un code sémiotique qui varie selon les contextes culturels et historiques.
- *Georg Simmel* : *La mode* (1905) : Il explique comment le vêtement sert à la fois à l'individualisation et à l'appartenance sociale.
- *Pierre Bourdieu* : *La distinction* (1979) : Il analyse comment l'habillement est un marqueur de classe sociale.
- *Erving Goffman* : *La mise en scène de la vie quotidienne* (1956) : Il explore le vêtement comme un élément de la présentation de soi dans l'interaction sociale.
- *Daniel Roche* : *La culture des apparences* (1989) : Il retrace l'histoire du vêtement et son rôle dans les sociétés européennes.
- *Françoise Piponnier et Perrine Mane* : *Se vêtir au Moyen Âge* (1995) : Une étude sur l'évolution du costume à travers l'histoire.

6-1 Vêtement : habillement / costume :

Dans une approche sémiotique, le vêtement est bien plus qu'un simple habit fonctionnel : il est un signe, structuré par des codes vestimentaires, qui transmet un message et participe à un système de communication. L'analyse sémiotique du vêtement distingue deux niveaux d'interprétation : (le costume et l'habillement).

➤ *Le costume :*

Le costume désigne l'ensemble des normes vestimentaires établies par une société. Il fonctionne comme un code vestimentaire collectif, définissant ce qui est acceptable ou non selon une époque, une culture ou un contexte social donné. Le costume peut aussi se manifester à travers des tenues professionnelles (uniformes, robes d'avocat) ou des vêtements associés à un statut social particulier (vêtements de luxe, habits religieux).

➤ *L'habillement :*

L'habillement, en revanche, est l'actualisation individuelle du costume. Il traduit la manière dont une personne s'approprie les normes vestimentaires imposées par la société.

Certains individus suivent ces normes à la lettre, tandis que d'autres les détournent ou les réinterprètent pour affirmer leur singularité. Par exemple, un costume-cravate peut être porté de manière stricte dans un cadre professionnel ou associé à des accessoires originaux pour exprimer une touche personnelle. L'habillement devient ainsi un moyen d'affirmation de soi, de créativité et parfois même de revendication sociale.

Roland Barthes et *Umberto Eco* ont approfondi l'analyse du vêtement par ce que c'est l'objet de leurs études, selon eux le vêtement est un système de signes porteur de sens . Barthes, le considère comme un langage structuré par des codes culturels et sociaux, où chaque élément (matière, coupe, couleur) participe à la construction du sens , il distingue le vêtement réel (celui qui est porté), le vêtement représenté (dans les magazines, les publicités) et le vêtement écrit (les descriptions de mode). De son côté , *Umberto Eco* , l'étudie comme un moyen de communication en montrant qu'il ne communique pas un seul message, mais une pluralité d'interprétations, dépendant du contexte et de la perception du spectateur . Tous deux montrent que le vêtement dépasse sa fonction utilitaire pour devenir un élément clé de l'identité et de la culture.

6-2 Le code vestimentaire :

Tout vêtement possède des caractéristiques uniques qui le distinguent des autres. Chaque élément qui le compose ; que ce soit la couleur, la forme, la matière, les motifs ou les accessoires constitue un code vestimentaire porteur un sens implicite. Ce code n'est pas universel ; sa signification varie selon le contexte social, historique et culturel dans lequel il est interprété.

Les codes vestimentaires sont dynamiques et contextuels, ce qui les rend parfois difficiles à détailler. Pour les comprendre, il faut analyser non seulement les éléments visuels du vêtement, mais ils nécessitent une analyse approfondie pour saisir leur véritable signification dans leur contexte.

- a. **La qualité (matière)** : Le choix de la matière joue un rôle essentiel dans l'image du vêtement. Certaines matières comme la soie et le velours évoquent le luxe et le raffinement, tandis que le coton et le lin sont associés au confort et à la simplicité. D'autres, comme la laine ou le cuir, renvoient à des usages spécifiques liés aux saisons ou aux traditions culturelles.
- b. **La forme** : La coupe d'un vêtement influence la manière dont il est perçu. Une tenue ample peut suggérer le confort ou la pudeur, tandis qu'un vêtement ajusté met en

valeur la silhouette. De même, certains détails, comme un col rond ou en V, une ouverture frontale ou latérale, ajoutent une dimension stylistique qui peut être interprétée différemment selon le contexte.

- c. **La couleur** : Chaque couleur porte une signification qui varie selon la culture, la religion, l'histoire et les conventions sociales. Certaines teintes sont traditionnellement associées à des genres, comme le bleu pour les garçons et le rose pour les filles, bien que ces distinctions évoluent avec le temps. Une couleur peut aussi véhiculer des émotions opposées : le rouge peut symboliser l'amour ou le danger, tandis que le noir est à la fois synonyme d'élégance et de deuil.
- d. **Le décor** : Les motifs et les ornements d'un vêtement renforcent son impact visuel et symbolique. Un tissu uni exprime la sobriété, tandis qu'un motif floral évoque la légèreté et la féminité. Les éléments décoratifs comme les boutons, les broderies ou les ceintures ajoutent une dimension esthétique et fonctionnelle qui influence la perception du vêtement.
- e. **La taille** : La coupe et la taille sont des critères essentiels dans le choix vestimentaire. Certains préfèrent des vêtements ajustés pour mettre en valeur leur silhouette, tandis que d'autres optent pour des coupes plus larges pour le confort ou pour des raisons culturelles. La longueur (courte ou longue) peut aussi refléter des choix esthétiques ou des normes sociales spécifiques.
- f. **La contextualité (pragmatique)** : Chaque vêtement est conçu pour un usage précis en fonction du statut ou de l'événement. Un uniforme scolaire distingue un élève, tout comme une robe d'avocat ou une blouse médicale identifient une profession. De même, la tenue varie selon l'occasion : une fête, un mariage, un deuil ou une sortie informelle imposent des styles vestimentaires différents.
- g. **La provenance et les marques** : L'origine d'un vêtement influence sa perception en termes de qualité et de statut social. Un habit fabriqué localement peut être perçu comme plus authentique, tandis qu'un vêtement importé d'un pays réputé pour la mode (Europe, Turquie) peut être considéré comme plus prestigieux. La marque joue aussi un rôle clé, certaines étant associées au luxe et à l'exclusivité, tandis que d'autres sont accessibles à un plus large public.

6-3 Comparaison et interaction entre vêtement écrit et vêtement image :

- **Comparaison :**

Dans *Système de la mode* (1967), Roland Barthes distingue le vêtement écrit et le vêtement image dans son analyse sémiotique de la mode.

- a. Le vêtement écrit : une construction langagière :**

Le vêtement écrit correspond à la manière dont la mode est décrite dans les textes, que ce soit dans les magazines, les catalogues ou les publicités. Il ne s'agit pas d'une simple retranscription objective du vêtement, mais d'un discours qui l'interprète et lui donne du sens.

Dans cette approche, Barthes montre que le langage de la mode repose sur des codes spécifiques. Il utilise des adjectifs subjectifs, des métaphores et des références culturelles pour créer une image mentale du vêtement. Ainsi, la mode ne se limite pas au vêtement réel, elle est aussi une narration qui le transforme en un objet de désir ou un symbole de statut social.

- b. Le vêtement image : une mise en scène visuelle :**

Le vêtement image, quant à lui, passe par des représentations visuelles comme la photographie, l'illustration ou le cinéma. À première vue, on pourrait penser qu'une image de vêtement est plus « objective » qu'un texte, puisqu'elle montre directement le vêtement. Pourtant, Barthes souligne que l'image est aussi une construction, influencée par des choix esthétiques et techniques.

Dans une photographie de mode, plusieurs éléments participent à la signification du vêtement (la pose du mannequin, l'éclairage, le cadrage, le décor, mais aussi l'expression du modèle. Un même vêtement peut sembler luxueux ou décontracté en fonction du contexte visuel dans lequel il est placé. L'image ne se contente donc pas de montrer, elle oriente aussi la perception et la signification du vêtement.

- **L'interaction entre vêtement écrit et vêtement image :**

Bien que différents, ces deux niveaux de représentation sont souvent complémentaires. L'image attire l'attention et donne une première impression immédiate du vêtement, tandis que le texte vient préciser, expliciter ou même modifier l'interprétation de cette image.

Il arrive aussi que le texte impose une lecture qui n'était pas forcément évidente dans l'image. Par exemple : prenons une photographie d'une robe noire simple, sans contexte, cette robe peut évoquer différentes choses (l'élégance, la sobriété, le deuil, la modernité, etc...) tout dépend de la perception du spectateur. Mais, si cette robe est accompagnée d'une expression « glamour et audace », cela guide la manière dont le spectateur va interpréter l'image. La mode fonctionne donc à travers une interaction entre le visuel et le verbal, où chaque médium apporte une dimension supplémentaire à la signification du vêtement.

6-4 Le vêtement comme vecteur d'intégration dans un groupe de pairs :

Un groupe de pairs désigne un ensemble des individus partageant des caractéristiques communes, telles que l'âge, les intérêts ou le statut social. Ces membres interagissent fréquemment et influencent leurs comportements et leurs valeurs. On retrouve ces groupes dans divers contextes : milieu scolaire, cercle amical, environnement professionnel ou communautés en ligne. Pour affirmer leur appartenance, les membres adoptent souvent des codes vestimentaires et des comportements similaires, renforçant ainsi leur identité collective. Le choix vestimentaire joue un rôle essentiel dans l'intégration au sein d'un groupe de pairs. Selon *Burgunder-Mirisola* (2008), il ne s'agit pas seulement d'une question d'apparence, mais aussi d'un marqueur d'appartenance et de partage de valeurs communes. En adoptant un style vestimentaire spécifique, un individu affirme son appartenance à un groupe et crée une forme d'égalité de statut entre ses membres, malgré leurs différences personnelles. Cette uniformité vestimentaire sert ainsi de code social facilitant l'intégration et la reconnaissance mutuelle.

Les influences extérieures, telles que la mode et les médias, jouent un rôle essentiel dans la construction des identités vestimentaires, en particulier chez les jeunes. Certains styles vestimentaires sont souvent associés à des courants culturels ou musicaux et reflètent des comportements, des mentalités et des valeurs spécifiques. Ces codes vestimentaires servent ainsi de repères sociaux permettant aux individus de s'identifier à un groupe tout en affirmant leur singularité. Ainsi, au-delà de son aspect esthétique, l'habillement devient un moyen de communication non verbal fondamental dans les interactions sociales et la cohésion des groupes.

6-5 Le vêtement costume ou habillement :

Roland Barthes dans son ouvrage « *Système de la mode* », a établi une analogie entre le système vestimentaire et le système linguistique de *Ferdinand de Saussure* (langage, langue, parole). Il propose ainsi une correspondance entre le costume, conçu comme un système structuré et codifié assimilable à la langue, et l'habillement, qui relève d'un usage individuel comparable à la parole. De cette manière, le vêtement dans son ensemble peut être envisagé comme un langage, où se croisent des normes collectives et des choix personnels.

« Les règles qui président à l'association des pièces entre elles, la parole vestimentaire comprend tout les faits de fabrication anémique [...] (taille du vêtement, degré de propreté, d'usure, manies personnelle, association libre de pièces). [...] le costume (langue) et l'habillement (parole), elle ne ressemble pas à celle du langage, certes l'habillement est

toujours puisé dans le costume (sauf dans le cas de l'excentricité, qui d'ailleurs a elle aussi ses signes. » (Barthes, L'aventure sémiologique, 1985, p. 30)

- a. **Langue – costume** : Comme la langue, le costume (ou mode vestimentaire) est un système collectif structuré par des règles et des conventions partagées par une société à un moment donné. Il constitue un code vestimentaire stable, reconnu.
- b. **Parole – habillement** : L'habillement, en revanche, correspond à la façon dont un individu porte et adapte un vêtement dans des situations spécifiques. Il est comparable à la parole, une actualisation personnelle des règles de la langue.
- c. **Vêtement – langage** : Le vêtement, dans son ensemble, fonctionne comme un langage en combinant des éléments structurés (costume) avec des usages individuels (habillement). Chaque pièce vestimentaire, chaque combinaison de vêtements porte un sens, de la même manière que les mots et phrases dans une langue.

6-6 L'analyse structurale du vêtement réel selon R. Barthes :

Bien que le vêtement réel ne soit pas l'objet central de *Système de la mode* (1967), il occupe une place importante dans les réflexions sémiotiques de Barthes. Plutôt que de s'attarder sur sa matérialité brute, il l'envisage comme un système de signes structuré selon des règles précises. Si le vêtement écrit et le vêtement représenté sont ses principales préoccupations dans cet ouvrage, ses autres travaux montrent que l'habit, en tant qu'objet tangible, véhicule aussi du sens au sein d'une culture.

Pour étudier le vêtement dans sa dimension concrète « le vêtement réel » en nous appuyant l'approche développée par Roland Barthes, qui propose une analyse structurale du vêtement. Cette analyse repose sur l'identification d'une unité minimale de signification, appelée « *vestème* » ; il s'organise selon deux types de relations : syntagmatique, qui concerne l'assemblage des éléments dans une tenue (ex. : coupe + tissu + couleur créant un style cohérent), et paradigmatique, qui repose sur les substitutions possibles (ex. : changer un tissu brodé par un tissu uni modifie la signification culturelle). Ces relations permettent d'analyser comment l'habit produit du sens dans un système vestimentaire structuré. Il considère aussi le vêtement comme un système de communication régi par des codes précis, comparables à ceux du langage. Comme nous avons cité au-dessus Barthes transpose ainsi les concepts issus de la linguistique saussurienne (langage, langue, parole) au domaine vestimentaire qu'il divise en trois niveaux : le vêtement en tant qu'objet, le costume en tant que code et l'habillement en tant qu'acte. Avant d'approfondir la notion de « *vestème* » et son rôle dans la structuration du vêtement, il est essentiel de rappeler les trois fonctions traditionnelles qui lui sont attribuées :

- a. Fonction de protection** : Il protège le corps contre les conditions climatiques (froid, chaleur, pluie), assure la sécurité (vêtements de travail, équipements de protection) et contribue à l'hygiène en évitant le contact direct avec la saleté ou les microbes.

« Le vêtement est à la fois une protection et une révélation » (Barthes, L'aventure sémiologique, 1985)

- b. Fonction sociale** : Le vêtement marque l'appartenance à un groupe social, culturel ou professionnel (uniformes, habits traditionnels). Il reflète aussi les normes et valeurs d'une société comme (la pudeur, la décence, la modestie et le respect des traditions), en imposant certains codes vestimentaires. Il peut également symboliser des valeurs (l'autorité, l'élégance, la dignité ou la distinction sociale) . De plus, il signale un statut ou un rôle particulier (marié, en deuil, religieux, professionnel, etc.).
- c. Fonction esthétique** : Au-delà de son utilité, le vêtement est un moyen d'expression de la beauté et du style personnel. Il permet de valoriser le corps, d'afficher une identité propre et de suivre les tendances de la mode. Les couleurs, les coupes et les motifs sont choisis en fonction de critères esthétiques qui varient selon les époques et les cultures.

6-7 La notion du Vestème :

Comme nous avons mentionné, Selon Barthes le système vestimentaire repose sur une organisation structurée de codes, où chaque tenue est composée d'éléments porteurs de sens. Ces éléments du vêtement peuvent être décomposés en unités fondamentales appelées « vestèmes ».

Le terme « vestème » est utilisé en sémiotique du vêtement pour désigner l'unité minimale de signification dans l'habillement, à l'image du phonème et monème en linguistique car elles s'organisent selon un jeu d'oppositions et de distinctions. Il a été introduit par Roland Barthes dans son ouvrage *Système de la mode* (1967).

Un vestème peut être un élément vestimentaire spécifique (comme une manche bouffante, un col montant, une couleur précise, un motif particulier). En décomposant une tenue en ses vestèmes constitutifs, on peut ainsi mieux comprendre les choix stylistiques et les significations culturelles qu'ils véhiculent. Il s'inscrit dans un système plus large où les associations entre différents vestèmes construisent le sens global d'un habit.

Chapitre II : La théorie de l'image

Conclusion :

La sémiotique, en tant que discipline des signes, s'attache à décrypter les éléments visuels qui composent l'image afin d'en révéler les mécanismes de production du sens. L'image est avant tout un signe, dont la signification ne peut émerger que dans un contexte donné. C'est dans l'articulation de différents codes (iconiques, plastiques, symboliques et linguistiques) que se manifeste toute la richesse interprétative de l'image.

L'intérêt de l'approche sémiotique réside précisément dans sa capacité à dévoiler les significations implicites, parfois invisibles à une lecture superficielle. Elle nous offre la possibilité de lire l'image en profondeur et de dégager les dimensions culturelles et symboliques qu'elle contient.

Dans cette perspective, nous avons restreint notre champ d'étude vers l'analyse de l'image qui constitue notre principal support, notamment sur la théorie de l'image selon *Roland Barthes* et *Martine Joly*. Ensuite, l'accent a été mis sur la place du vêtement dans cette approche, en soulignant son importance en tant que système sémiotique porteur de significations.

Ce chapitre a permis de situer notre objet d'étude (le costume traditionnel féminin algérien) dans le champ plus large de l'analyse sémiotique de l'image. Il ne prétend pas à l'exhaustivité, car le domaine reste vaste et en constante évolution, mais il offre un cadre théorique solide pour appréhender le rôle symbolique et culturel que véhiculent les représentations visuelles vestimentaires dans notre corpus.

Cette réflexion prépare ainsi le terrain à l'analyse de notre corpus visuel dont les multiples interprétations feront l'objet du prochain chapitre pratique.

Chapitre III :
Analyse de corpus

Introduction :

Ce chapitre marque le passage des deux premiers chapitres théoriques à la pratique. Après avoir défini les notions essentielles de la sémiologie et présenté les approches analytiques de l'image selon Roland Barthes et Martine Joly, nous appliquerons ces outils à l'étude d'un corpus visuel composé d'images de costumes traditionnels féminins algériens.

Nous commencerons par une brève présentation des quatre costumes choisis (karakou, robe kabyle, gandoura constantinoise et melhfa saharienne), avant de procéder à leur description détaillée. À l'aide des démarches analytiques de Barthes et Joly, nous dégagerons les significations culturelles, esthétiques et sociales véhiculées par ces tenues à travers l'image.

1 La position géographique :

La position géographique de l'Algérie a joué un rôle fondamental dans la richesse et la diversité de sa culture, notamment en ce qui concerne le domaine vestimentaire. Située au carrefour de plusieurs mondes (méditerranéen, africain, arabe et berbère) l'Algérie a toujours été un lieu de passage, de rencontre et d'échange entre les civilisations. Son littoral méditerranéen a facilité les contacts avec l'Europe et le Moyen-Orient, tandis que le sud saharien l'a ouverte sur l'Afrique subsaharienne et les cultures touarègues.

La diversité culturelle de l'Algérie trouve ses racines dans les nombreuses civilisations qui ont marqué son territoire au fil des siècles. Occupée tour à tour par les Phéniciens, les Romains, les Vandales, les Byzantins, puis islamisée au VIIe siècle, l'Algérie a ensuite connu la domination ottomane du XVIe au XIXe siècle, avant d'être colonisée par la France en 1830. Chacune de ces périodes a laissé une empreinte culturelle, linguistique et vestimentaire importante. Par exemple, l'influence andalouse issue de l'arrivée des réfugiés d'Espagne après la Reconquista est très présente dans l'ouest algérien, notamment à Tlemcen et Oran, tant dans la musique que dans les vêtements traditionnels comme la Chedda. La colonisation française, quant à elle, a transformé certaines pratiques sociales, tout en provoquant une réaction de résistance culturelle.

Cette diversité de contacts et d'influences s'est traduite dans les tenues vestimentaires traditionnelles, qui varient d'une région à l'autre selon les conditions climatiques, les matériaux disponibles, les croyances locales, et les mélanges culturels. Par exemple, dans le nord, où le climat est doux et l'artisanat textile très développé, on trouve des vêtements comme le Karakou d'Alger ou la Chedda de Tlemcen, richement brodés, hérités des

Chapitre III : Analyse de corpus

influences andalouses et ottomanes. En revanche, dans le sud désertique, les Mlahfa des femmes sahariennes ou les habits touaregs sont conçus pour affronter la chaleur et sable, tout en portant les marques d'une culture nomade africaine profondément ancrée.

L'Algérie est un pays extrêmement riche sur le plan culturel grâce à la diversité de ses populations et de ses régions. Elle abrite plusieurs groupes ethniques, dont les Arabes majoritaires, et les Amazighs (Kabyles, Chaouis, Mozabites, Touaregs, ...), chacun avec ses propres traditions et modes de vie. Sur le plan linguistique, l'arabe est la langue officielle, et la tamazight a été reconnue comme langue nationale et officielle depuis 2016, avec une multitude de dialectes régionaux. Cette richesse se manifeste aussi dans les domaines artistiques : la musique (chaâbi, raï, kabyle, andalous, targui, melouf), la cuisine régionale, les fêtes traditionnelles comme (Yennayer, Achoura ou Mouloudd) ainsi que dans l'artisanat (poterie, tissage, bijoux, broderie). Chaque région exprime ainsi son identité culturelle propre, tout en participant à l'unité nationale.

Le vêtement en Algérie est bien plus qu'un tissu : c'est un langage, un marqueur d'identité, un symbole d'appartenance et un vecteur de mémoire culturelle. À travers les siècles, les Algériens ont utilisé le costume traditionnel pour exprimer leur origine régionale, leur statut social, leur situation familiale, mais aussi pour transmettre des valeurs esthétiques et symboliques profondément enracinées dans la culture.

Pendant la colonisation française, le port du vêtement traditionnel a constitué un acte de résistance identitaire, surtout chez les femmes qui continuaient à porter le Haïk, la Blousa, ou la M'laya pour affirmer leur attachement à leurs racines. Après l'indépendance, l'État algérien a encouragé la valorisation des tenues traditionnelles dans un effort de construction d'une identité nationale unifiée.

Aujourd'hui encore, le costume traditionnel garde une forte charge symbolique. Il est porté lors des événements importants (noces, fêtes religieuses, célébrations nationales) et continue d'être transmis de génération en génération. Il incarne non seulement l'héritage culturel des différentes régions (Kabylie, Tlemcen, Oran, Sahara...), mais aussi une manière de résister à l'uniformisation culturelle dans un monde globalisé.

Chaque tenue qu'elle soit propre à une région ou portée lors d'une occasion particulière, véhicule une multitude de significations à travers leurs couleurs vibrantes et leurs motifs sophistiqués. Toutefois, le choix de ces couleurs ne sont pas choisis au hasard car ce qu'elles véhiculent des significations profondes liées à des croyances, des émotions ou des événements spécifiques, de même les motifs portent des significations symboliques qui vont bien au-delà de leur simple fonction décorative et selon les traditions locales, ces motifs

représentent de nombreuses valeurs, que nous allons découvrir au cours de l'analyse de notre corpus.

2 Qu'est ce qu'une tradition ?:

« Une tradition désigne une pratique ou un savoir hérité du passé, répété de génération en génération. On attribue souvent aux traditions une origine ancestrale et une stabilité de contenu. Mais ces caractéristiques ne résistent pas à l'analyse. » (hanachi, 2013)

Une tradition est un ensemble de pratiques, de coutumes, de savoir-faire, de croyances ou de représentations transmises de génération en génération au sein d'un groupe, d'une communauté ou d'une société. Elle peut varier d'une région à une autre.

Elle peut prendre diverses formes : oral (comme les contes et légendes populaires), écrite (comme les proverbes ou récits anciens), gestuelle (comme les danses traditionnelles), vestimentaire (comme le port du Karakou ou de la gandoura), culinaire (comme la préparation du couscous ou de la Rechta lors des fêtes), ou encore artistique (comme les chants Chaâbi ou andalous) Cela permet de préserver le patrimoine culturel et de faire vivre la mémoire des ancêtres.

Enfin, Les traditions assurent la continuité entre le passé et le présent, elle peut évoluer avec le temps, mais elle reste un lien vivant entre les générations.

3 Les célébrations , espaces d'expression traditionnelle :

Les fêtes et événements marquants en Algérie occupent une place importante dans la vie collective. Ils sont l'occasion pour les femmes de mettre en valeur les traditions à travers leurs tenues vestimentaires. Ces moments renforcent le lien avec l'identité collective et assurent la transmission du patrimoine culturel d'une génération à l'autre :

- **Mariages :**

Le mariage est l'événement par excellence où la femme algérienne porte des costumes traditionnels. La mariée change souvent plusieurs fois de tenue au cours de la cérémonie, arborant des robes symbolisant différentes régions d'Algérie comme la chedda de Tlemcen, le karakou d'Alger, la blousa oranaise ou encore la robe kabyle. Ces habits sont richement décorés, souvent accompagnés de bijoux anciens. Les invitées portent aussi des tenues traditionnelles selon leurs origines ou préférences, mêlant tradition et élégance moderne.

- **Fêtes religieuses :**

À l'occasion de l'Aïd el-Fitr et de l'Aïd el-Adha, les femmes s'habillent avec soin, souvent en tenues traditionnelles pour marquer la solennité des fêtes. Après la prière du matin,

lors des visites familiales, il est fréquent de voir des femmes porter des djebbas ou des tenues brodées aux motifs typiques de leur région. Ces vêtements reflètent le respect de la tradition, tout en exprimant un sens de la fête et de la convivialité.

- **Mouloud Ennabawi :**

La fête du Maouloud, célébrant la naissance du Prophète Mohammed, est l'occasion de veillées religieuses, de chants et de rassemblements familiaux. Dans certaines villes comme Constantine, Biskra ou Tlemcen, les femmes portent leurs plus beaux habits traditionnels. Les costumes sont portés non seulement pour leur beauté, mais aussi pour leur valeur symbolique et spirituelle.

- **Yennayer :**

Depuis le 12 janvier 2018, Yennayer est inscrit au calendrier national comme journée de congé rémunérée, à la suite d'une décision officielle des autorités algériennes . D'après Amar Negadi « *La première fois que fut publié et diffusé un calendrier amazigh, ce fut en 2930, c'est-à-dire en 1980, par l'association Tediut n'Aghrif Amazigh (Union du Peuple Amazigh –UPA-), que j'ai l'honneur d'avoir fondée, dirigée, et donc je suis l'initiateur de ce fameux calendrier.* » (Jacquemart-Bouaoudia, 2015)

Le Nouvel An berbère, connu sous le nom de « Yennayer », célébré le (12 janvier), est particulièrement fêté dans les régions amazighes comme la Kabylie, les Aurès ou le Mزاب. Les femmes en profitent pour mettre en valeur leurs tenues traditionnelles régionales : robes kabyles colorées, tenues chaouies ornées de perles, vêtements mozabites sobres mais élégants. Ces tenues sont souvent complétées par des bijoux en argent, des fibules (tabzimt), des foulards brodés et d'autres accessoires typiques. Ce moment est aussi marqué par des chants, des repas et des danses folkloriques.

- **Fêtes locales et festivals :**

Lors de fêtes régionales (les festivals culturels , journées du patrimoine ou les expositions artisanales) , sont également des contextes où les costumes traditionnels sont mis à l'honneur.. Les femmes participent à des défilés ou des spectacles habillées en tenues représentatives de leur culture. Ces événements sont souvent organisés pour préserver et valoriser le patrimoine immatériel algérien, et permettent aux jeunes générations de redécouvrir les vêtements anciens et leurs symboliques.

- **Cérémonies familiales :**

Les fiançailles, les circoncisions, les baptêmes ou encore le retour du pèlerinage « *Hadj* »; sont aussi des moments où les femmes portent des habits traditionnels. Ces

cérémonies sont marquées par une ambiance festive, et les femmes rivalisent d'élégance avec des vêtements en velours, soie ou satin, brodés de fil d'or ou d'argent, selon la tradition familiale ou régionale.

4 Les couleurs/les formes : signification et perception :

Les couleurs sont des impressions visuelles générées par la lumière réfléchie ou émise par les objets. Elles résultent de l'interprétation des ondes lumineuses captées par l'œil et traitées par le cerveau. Chaque couleur correspond à une longueur d'onde spécifique dans le spectre visible. On les retrouvent partout autour de nous, elles apparaissent aussi bien dans les éléments naturels comme le ciel, les fleurs, les pierres ou les animaux, que dans les créations humaines (objets fabriqués), tels que les vêtements, les décorations, les œuvres d'art et les supports visuels.

Dans le domaine des sciences humaines et de la sémiotique, les couleurs vont au-delà de leur simple aspect physique pour devenir des signes culturels puissants, porteur de significations variables selon les cultures, les contextes sociaux, religieux ou historiques. Une couleur peut symboliser une émotion (comme le rouge pour la passion ou la colère), une valeur (comme la pureté liée au blanc) ou encore un statut social (le doré peut indiquer la richesse ou la noblesse).

Dans le domaine du vêtement traditionnel, les couleurs ne sont jamais neutres. Elles jouent un rôle essentiel dans la construction du sens visuel et sont des instruments de communication non verbale, particulièrement dans les costumes liés aux rituels ou aux événements festifs.

4.1 Symbolique des couleurs :

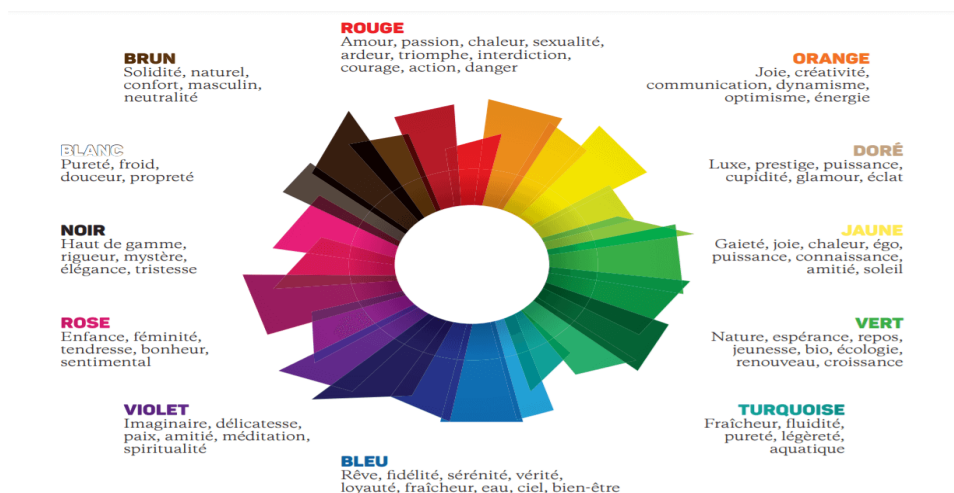


Figure 1 signification des couleurs

Chapitre III : Analyse de corpus

Couleur	Occident	Asie/Monde Oriental	Autres régions
Blanc	pureté, mariage paix	(Chine, Japon, Corée) : deuil, mort, fantômes. Il est souvent porté aux funérailles.	Maghreb : le deuil, notamment chez les femmes âgées ou veuves.
Noir	deuil, élégance, sérieux. C'est la couleur des costumes formels	Japon : mystère, noblesse, expérience, honneur	Afrique de l'Ouest : puissance, maturité, spiritualité.
Rouge	passion, amour, colère, danger.	Chine : chance, bonheur, prospérité (très utilisé dans les mariages). Inde : mariage, fertilité, prospérité.	Afrique du Sud : deuil (le rouge peut représenter le sang versé).
Bleu	calme, sérieux, confiance (souvent utilisé dans les uniformes et les logos).	Iran : spiritualité, protection.	Grèce antique : utilisé contre le mauvais œil. Amérique du Sud (certains peuples autochtones) : mort.
Vert	nature, jeunesse, espoir, parfois la jalousie.	Islam (pays musulmans) : sacré, paradis, paix. Chine : infidélité (un homme qui porte un chapeau vert signifie que sa femme le trompe).	chance (couleur nationale avec le trèfle).
Jaune	joie, lumière, parfois trahison (comme le jaune de Judas).	Chine impériale : couleur réservée à l'empereur, prestige. Inde : connaissance, sagesse, sainteté (très lié aux cérémonies religieuses).	Égypte ancienne : immortalité, or et éternité.
Orange	énergie, créativité, jeunesse, chaleur.	Hindouisme / Inde : très sacrée couleur des moines (safran) Asie de l'Est : un dérivé de l'or, associée à la prospérité.	Pays-Bas : couleur nationale (famille royale d'Orange-Nassau)
Rose	Amour tendre, féminité, douceur, enfance.	jeunesse, innocence, mais aussi sensualité. Corée du Sud : romantisme, mais aussi amitié. Inde : hospitalité	
Marron / Brun	terre, stabilité, simplicité, tristesse	Asie : perçu comme une couleur austère ou pauvre.	Amérique Latine : très lié à la nature, au monde rural.

Chapitre III : Analyse de corpus

			Afrique : la terre nourricière, l'ancestralité.
Gris	neutralité, modernité, tristesse, vieillesse	Chine : humilité, modestie, pauvreté.	Mode internationale : élégance minimaliste (très utilisé en design et haute couture).
Doré (Or)	prestige, richesse, pouvoir divin ou royal. Religion : lumière divine (dans les icônes, auréoles).	Bouddhisme : illumination spirituelle, perfection.	Afrique de l'Ouest : utilisé dans les parures royales, très valorisé.
Argenté	modernité, technologie, prestige plus discret que l'or	Islam / monde arabe : associé à la pureté, à la beauté lunaire Asie : la clarté, la fluidité (l'eau ou la brume).	
Violet	noblesse, luxe, mysticisme, parfois deuil Catholicisme : pénitence, souffrance (utilisée pendant le carême).	Thaïlande : couleur du deuil pour les veuves.	Brésil : associée à la mort, évitée dans les fêtes.

Tableau 1 Variations symboliques des couleurs dans le monde

Dans une perspective sémiotique, nous avons proposé un tableau comparatif des principales significations symboliques associées aux couleurs à travers différentes cultures. Ce tableau vise à illustrer la manière dont chaque société attribue un sens particulier aux couleurs, les transformant en signes porteurs de valeurs sociales ou spirituelles. Cette approche permet de mieux comprendre les codes chromatiques qui traversent les pratiques vestimentaires et rituelles, en particulier dans les contextes traditionnels.

4.2 Symbolique des formes :

Les formes	Symbolique
Cercle	Infini, éternité, unité, perfection Symbole de ciel, cycle de la vie, du divin dans beaucoup de cultures En Afrique, il est associé à la communauté et aux cycles des saisons
Triangle	Les éléments (eau, feu, air, terre). Équilibre, stabilité (quand il repose sur sa base) .Dynamisme, mouvement (quand il est inversé). Le masculin (pointe en haut) ou le féminin (pointe en bas).

Chapitre III : Analyse de corpus

	En Afrique, il symbolise la famille ou la fécondité.
Carré	Stabilité, ordre, rigueur, matérialité. Symbole de la terre, du monde physique, du cadre de vie humain. Dans l'art africain traditionnel, évoque la maison, la structure familiale
Losange	Féminité, fécondité, passage (notamment chez les peuples berbères). Souvent utilisé pour décorer des vêtements, des poteries, des tapis
Spirale	Évolution, croissance, voyage spirituel. Mouvement de la vie, du temps, de l'énergie.
Rond	la paix, Le calme, la douceur renvoie aux temps.
Etoile	Lumière, savoir, pouvoir spirituel, guidance

Tableau 2 Symbolique des formes

5 Méthodes d'analyse :

Dans le cadre de ce travail, nous adoptons une démarche sémiotique pour analyser un corpus visuel composé de quatre costumes traditionnels féminins algériens : (le karakou, la robe kabyle, la gandoura constantinoise et la melhfa saharienne). Chaque image fera l'objet d'une présentation générale afin de contextualiser la tenue représentée, avant de passer à une lecture sémiotique fondée sur l'approche de Roland Barthes. Nous distinguerons ainsi les différents niveaux de lecture de l'image : le message dénoté (ce qui est montré objectivement), le message connoté (les significations culturelles, sociales ou symboliques).

L'analyse tiendra également compte des éléments plastiques, iconiques et symboliques selon la typologie des signes visuels mobilisée par Martine Joly, afin d'interroger la manière dont les formes, les couleurs et les motifs participent à la construction du sens et véhiculent des représentations identitaires et culturelles dans le contexte vestimentaire traditionnel.

6 Le costume algérois (karakou) :

6.1 Etymologie :

Le mot « Karakou » (ou « Krakou » selon les transcriptions orales) tire son origine probable du mot turc « Karakol », qui signifie « manteau court » ou « veste courte » portée à la cour ottomane. Ce terme aurait été progressivement adapté dans le contexte algérien, notamment à Alger, durant la période de la Régence ottomane (1518-1830), où les influences vestimentaires venues d'Istanbul se sont mêlées aux traditions locales. L'étymologie du mot

illustre ainsi un processus de métissage entre les influences orientales ottomanes et les savoir-faire maghrébins.

➤ **Le karakou algérois : un symbole de raffinement et d'histoire**

Le Karakou est l'un des costumes traditionnels féminins les plus emblématiques d'Algérie, en particulier de la ville d'Alger. Il incarne à la fois le patrimoine vestimentaire citadin, le luxe artisanal, et la transmission intergénérationnelle d'un savoir-faire minutieux. Porté principalement lors des mariages et des grandes occasions, il est aujourd'hui reconnu comme une pièce maîtresse de l'identité vestimentaire algérienne.

➤ **Origines historiques et influences culturelles**

Le karakou est l'héritier direct d'un ancien vêtement citadin appelé la « Ghlila », porté dès l'époque ottomane dans les grandes villes d'Algérie. Cette Ghlila, déjà faite de velours et brodée de fil d'or, a progressivement évolué pour adopter une coupe plus ajustée et des détails plus sophistiqués, donnant naissance au Karakou au XIXe siècle. Ce dernier reflète les influences croisées de plusieurs cultures : ottomane, andalouse, arabe, berbère et même européenne à travers les coupes modernisées introduites durant la période coloniale.

➤ **Une composition riche de sens :**

- **Le karakou** : se distingue par deux éléments principaux :
- **La veste en velours** : courte, cintrée à la taille, avec des manches longues. Elle est richement brodée à la main à l'aide de techniques traditionnelles appelées « Fetla » (fil torsadé) ou « Majboud » (fil tendu), souvent en fil doré ou argenté. Les motifs peuvent représenter des formes florales, géométriques ou symboliques (étoiles, palmettes, entrelacs), hérités de l'art islamique.
- **Le seroual** : il en existe plusieurs formes, mais les plus courants sont :



Figure 2 Srwel Shelka

- **Le Seroual Shelka** : droit avec des fentes latérales brodées.



Figure 3 Srwel mdouer

- **Le Seroual L'amdouer** : plus ample, bouffant, resserré aux chevilles.

L'ensemble peut être complété par des accessoires traditionnels comme le foulard « Maharmet Lftoul », des ceintures tissées ou brodées, et des bijoux en or typiquement algérois « Khit errouh, tazerzit, etc. ».

➤ **Entre tradition et modernité :**

Longtemps réservé aux grandes occasions comme les mariages ou les fêtes religieuses, le karakou n'est pas qu'un vêtement de parade : il incarne la fierté d'une appartenance, celle des femmes algéroises à une culture à la fois noble et populaire. Chaque broderie, chaque couleur, chaque motif raconte une histoire parfois intime, parfois collective.

Aujourd'hui, le karakou connaît une nouvelle vie grâce aux stylistes algériens qui revisitent ses lignes avec audace. Il entre dans les défilés, s'associe à d'autres matières, se réinvente sans jamais trahir son essence. Certains créateurs le transforment en robe de soirée, d'autres y ajoutent des détails contemporains, montrant que l'héritage peut évoluer sans se perdre.

6.2 Application du modèle sémiotique barthésien à l'image d'un karakou :



Figure 4 le karakou algérois

Dans cette image, nous analysons un costume traditionnel algérien : le karakou. Nous commençons par une analyse sémiotique selon Roland Barthes, en identifiant deux niveaux de signification : le message iconique non codé (dénotatif) et le message iconique codé (connotatif).

➤ **Le message iconique non codé (dénotatif) :**

La femme représentée sur l'image est assise, portant un karakou noir en velours. La veste est cintrée au niveau de la poitrine et elle est un peu évasée en bas, avec une ouverture en V au niveau du col bordé en fils d'or en technique du « Fetla ou Madjboud », entièrement boutonnée. Les broderies dorées ornent toute la veste, notamment les manches qui sont longues, droites et ajustées, épousant les bras et soulignées par des arabesques symétriques {Quand on dit "symétriques", cela veut dire que les motifs sont organisés de façon équilibrée de part et d'autre du tissu (comme un effet miroir)}.

Elle est coiffée d'un voile satiné doré (Mahrmet El ftoul) posé à l'arrière de la tête et tombant doucement sur les épaules. Le pan du voile qu'elle tient, est orné de longs fils dorés brillants, semblables à des cheveux.

La jupe (le Srouel) est longue taille haute, est confectionnée dans une étoffe satinée dorée, parfaitement assortie au voile. Elle est ajustée aux hanches, ce qui souligne la silhouette, avec des fentes latérales, créant un bel équilibre avec la veste.

Côté accessoires, la femme porte des bijoux traditionnels algériens (toute en dorée): une chaîne frontale descendant au centre du front(Khyet errouh) .un collier massif et un bracelet assorti à son poignet.

➤ **Le message iconique codé (connotatif) :**

L'image évoque plusieurs connotations :

- Célébration et tradition : Le karakou est un habit typiquement porté pour des mariages ou des fêtes. Il évoque le respect des coutumes algériennes, plus précisément algéroises.
- Noblesse et féminité : L'association du noir profond au doré scintillant ne renvoie pas uniquement à l'élégance : elle évoque un registre de prestige, historiquement lié à la haute société algérienne. Le choix de ces couleurs et des matières (velours, satin, broderie au fil d'or) connotent la beauté féminine dans une esthétique raffinée, codifiée.
- Héritage culturel : Héritage culturel : La richesse des broderies, les bijoux traditionnels (chaîne frontale, collier massif, bracelet) , et le voile (mahrmet el-ftoul) sont autant de marqueurs d'un patrimoine transmis. Parmi ces éléments, les arabesques brodées, présentes sur l'ensemble de la veste , jouent un rôle significatif. Ces motifs décoratifs, fréquents dans l'art islamique et oriental , ne sont pas de simples ornements : ils renvoient à une continuité historique et artistique , traduisent un savoir-faire ancestral . Une arabesque est un dessin fluide, souvent en forme de spirale ou d'entrelacs, qui imite des formes végétales telles que (des feuilles, des fleurs stylisées ou des tiges). Leur présence sur le costume inscrit celui-ci dans une tradition ornementale millénaire.
- Rôle social de la femme : La mise en scène, la pose soignée, la délicatesse du geste , le regard calme évoquent une féminité maîtrisée et idéalisée , codée selon des normes traditionnelles : pudeur, grâce et distinction, souvent attendues dans la préparation symbolique de la femme au rôle d'épouse..
- Rituel de passage : L'ensemble de la mise en scène (costume, bijoux, posture, décor neutre) peut se lire comme une iconographie du passage. La femme représentée est mise en valeur à un moment charnière de sa vie : celui où elle s'apprête à entrer dans un nouveau rôle social, généralement celui d'épouse, marquant ainsi une transition valorisée par la communauté (le mariage).

6.3 Analyse sémiotique du Karakou selon Martine Joly :

➤ **Les signes iconiques :**

Les signes iconiques renvoient aux éléments visuellement identifiables dans l'image, qui peuvent être reconnus sans avoir besoin de connaissances culturelles spécifiques :

- Une femme porte un costume traditionnel algérien appelé Karakou.
- La veste est coudre, en velours, ajustée au niveau de la poitrine, avec une coupe cintrée, tout en gardant de l'aisance au niveau des hanches.
- Les manches sont longues, bien ajustées, ornées de broderies dorées jusqu'aux poignets, avec une coupe droite qui suit la ligne du bras.
- La jupe dorée en tissu satiné est longue, fluide et moulante au niveau des hanches et des jambes avec des fentes latérales.
- Les broderies couvrent l'ensemble de la veste : col, buste, manches et bas de la veste, avec des motifs floraux et végétaux stylisés.
- Un voile posé sur la tête en satin, placée aux cheveux avec des fils dorés descendants.
- Accessoires : les bijoux traditionnels en or (chaîne frontale, un grand collier, un bracelet).

➤ **Les signes plastiques :**

Les signes plastiques concernent les éléments visuels formels : couleurs, matières, lignes, contrastes et composition.

• **Couleurs :**

- Noir (veste).
- Doré (broderies, jupe, voile, accessoires).
- Légers reflets brillants liés aux matières.

• **Matières :**

- Velours (veste).
- Satin (jupe et voile).
- Métal doré (bijoux).

• **Lignes et formes :**

- Lignes courbes et sinueuses : visibles dans les motifs de broderie floraux et végétaux.
- Lignes droites : dans la coupe des manches, de la jupe et de la veste.
- Formes ajustées : au niveau du buste, des manches et des hanches.
- Formes fluides : dans le tombé de la jupe et du voile.
- Ornementation dense : broderies couvrant toute la surface visible de la veste.

- Des motifs arabesques imitent des formes végétales telles que (des feuilles, des fleurs stylisées ou des tiges).

- **Organisation spatiale :**

- Répartition équilibrée des broderies sur la veste (col, manches, bas).
- Association de textures contrastées (velours sombre et mat / satin lumineux brillant).
- Coordination chromatique entre les éléments du costume et les accessoires.

- **Les signes symboliques**

- Les signes symboliques nécessitent une interprétation fondée sur des codes culturels, sociaux ou historiques :
- Le karakou symbolise la tradition algéroise, mais aussi une forme d'héritage transmis entre femmes. Il traduit une certaine fierté identitaire liée à la mémoire vestimentaire.
- Les arabesques brodées sur l'étoffe, murmurent l'écho d'un art ancien (l'art islamique). Elles expriment une tradition ornementale qui valorise la beauté, la symétrie et la minutie, inscrites dans les codes visuels de la culture islamique.
- Le voile (Mahrmet El-Ftoul) avec ses longs fils dorés brillants, lorsqu'il est porté, c'est donc affirmer une appartenance culturelle, mais aussi rendre hommage à la créativité des femmes artisanes, qui ont su faire de ce tissu un objet précieux, ce voile sert également à magnifier la tenue de la mariée ou l'invitée tout en soulignant pudeur, féminité et une certaine séduction discrète.
- Les bijoux traditionnels symbolisent la valeur de la femme dans le cadre du mariage, la dot, et la transmission familiale, ils reflètent aussi l'amour et le respect de l'époux envers sa femme. Parfois, elle informe la société sur son statut, indiquant si elle est une fille, une dame, une maman peut être même le nombre et le genre de ses enfants. Ainsi, les bijoux portés (par leur quantité et leur qualité) permettent souvent de déduire l'appartenance sociale de la femme, révélant si elle est issue d'un milieu aisé ou plutôt modeste.
- Khit Rouh(le Fil de l'Âme) : Un collier hautement symbolique pour la femme algérienne, autrefois porté par les plus modestes, est aujourd'hui devenu l'un des bijoux les plus précieux. Sa forme et sa composition varient selon le statut marital de celle qui le porte :
Chez les jeunes filles célibataires, le collier ne comporte qu'une seule goutte (motif), tandis que chez les femmes mariées, il en compte trois.

- La scène globale peut être lue comme un rite de passage, représentant une jeune femme entrant dans une nouvelle étape de vie : le mariage.

7 *Le costume constantinois (Fergani) :*

7.1 **Etymologie :**

L'étymologie du terme « *Fergani* » provient du mot « *Ferghana* », une région historique située en Asie centrale (aujourd'hui entre l'Ouzbékistan, le Tadjikistan et le Kirghizistan), cette région était réputée pour la qualité exceptionnelle de ses soieries. Ce lien toponymique évoque les échanges commerciaux et culturels qui ont marqué la Route de la soie, par laquelle les tissus luxueux et les techniques artisanales ont atteint le Maghreb. Ainsi, le nom même de cette tenue conserve la trace d'un échange interculturel ancien.

➤ **Historique et origine de la gandoura constantinoise (El Fergani) :**

La « Gandoura constantinoise », également appelée aujourd'hui « Gandoura Fergani » est un costume traditionnel originaire de la ville millénaire de Constantine au nord-est de l'Algérie. Bien qu'elle soit également portée à Annaba (anciennement Bône) et à Tlemcen, c'est à Constantine que cette robe trouve ses racines les plus profondes, en lien avec un quartier historique portant le nom de « El Fergani », auquel elle doit son appellation actuelle.

Ce nom est aussi pour rendre hommage au célèbre chanteur de Maalouf « *Mohamed Tahar Fergani* » figure culturelle emblématique de la ville.

À l'origine, la gandoura était une tenue quotidienne portée par les femmes issues des milieux populaires dès le XVIII^e siècle. Elle se distinguait par sa légèreté, son ampleur et sa fonctionnalité, permettant une grande liberté de mouvement. Ce vêtement utilitaire a progressivement connu une mutation stylistique : d'une simple robe de travail, elle est devenue un habit de prestige notamment dans le cadre des grandes occasions ; grâce à l'évolution des goûts, au développement de l'artisanat local et à l'essor de la broderie traditionnelle.

Ce glissement de fonction s'est accompagné d'un raffinement progressif. La gandoura *El Fergani* s'est imposée comme une pièce d'exception dans la garde-robe féminine, à travers l'utilisation de tissus légers comme la soie, la mousseline ou le coton fin, et une ornementation fastueuse : broderies artisanales complexes réalisées à la main avec des kilos de fils d'or, d'autres fils colorés, des paillettes et parfois même des pierres précieuses. Ces broderies, s'inspirent souvent de l'art islamique, de la calligraphie arabe et des motifs géométriques traditionnels.

Chapitre III : Analyse de corpus

La particularité de cette robe réside dans sa forme reconnaissable, notamment sa coupe ample, son col en V profondément brodé et sa capacité à valoriser la silhouette féminine (cintrée à la taille puis s'évase vers le bas), tout en assurant le confort et aisance dans les mouvements et lors des danses nuptiales. Elle fait partie intégrante du trousseau de la mariée et est traditionnellement portée le jour du « Henné ». Les femmes se parent souvent de plusieurs modèles durant une même fête, changeant jusqu'à quatre fois de tenue, dans une logique de démonstration d'apparat et de valeur patrimoniale.

7.2 Application du modèle sémiotique barthésien à l'image d'une robe Fergani:



Figure 5 Une femme porte le Fergani

➤ Le niveau dénotatif :

Sur l'image, une femme porte une gandoura constantinoise confectionnée dans un velours lourd et brillant dont la couleur est un bordeaux. Cette robe traditionnelle est longue, ample descendant jusqu'aux pieds. Elle est ornée de broderies en fil doré denses et complexes formant des motifs floraux et végétaux, appliquées sur les manches, le buste et la partie inférieure de la robe (la borderie commence légèrement sous le genou et s'élargit vers l'ourlet, créant un effet de pyramide ascendante). La taille est marquée par une ceinture dorée (hizam) composée de plusieurs éléments métalliques articulés, avec un motif central plus travaillé. Les manches sont courtes, laissant apparaître une seconde pièce de tissu différente, plus claire et plus légère, qui couvre les bras jusqu'aux poignets : il s'agit d'un textile distinct du velours principal, probablement en tulle ou en dentelle dorée. La femme tient dans ses deux mains un foulard transparent en dentelle, qu'elle relève devant elle. Elle est parée de bijoux, notamment couronne ou un diadème ciselé posé sur la chevelure, plusieurs bracelets dorés aux poignets,

Chapitre III : Analyse de corpus

et un long collier noir discret (Skhab) décoré de pièces d'or (probablement en argent doré et de perles de corail noir) orné d'un petit pendentif doré, placé juste au-dessus de l'encolure.



Figure 6 les borderies complexes



Figure 7 Le voile en tulle posé sur la tête

➤ **Niveau connotatif (ce que cela signifie culturellement et symboliquement) :**

- Velours : Le symbolisme du velours ayant déjà été étudié dans l'analyse du Karakou, il ne sera pas développé à nouveau ici. Nous rappelons simplement que le velours reste un signe de richesse, de prestige dans les sociétés méditerranéennes et orientales.
- Couleur bordeaux : teinte profonde et majestueuse liée au luxe et à la solennité. Dans le contexte nord-africain, les teintes rouges et bordeaux évoquent la passion, l'ancrage dans la terre et l'autorité féminine.
- Broderies dorées : l'or, par son éclat, est signe de prospérité et de bénédiction divine et l'exubérance festive. Les motifs végétaux complexes renvoient à la fertilité, la croissance et l'abondance.
- Bijoux lourds : la présence de parures volumineuses, affirme un statut social élevé ; dans la tradition algérienne, particulièrement dans l'Est (Constantine et ses environs) , ces ornements sont étroitement liés aux cérémonies festives et nuptiales par exemple :
 - Ceinture rigide : un symbole de protection et de centralisation, elle joue un double rôle : marquant la taille de manière nette et protéger symboliquement l'énergie vitale portée dans le ventre, espace sacré de la maternité.
 - Diadème : couronne légère, évoque une figure de princesse ou de reine, accentuant la solennité du costume.
 - Le collier (le skhabe) Ce n'est pas qu'un bijou visuel : le skhab dégage un parfum puissant et très durable grâce aux épices et essences naturelles. C'est un bijou olfactif autant qu'esthétique.

Son odeur intense, mêlant musc, ambre et clou de girofle, n'a pas seulement une fonction de séduction ; elle joue également un rôle protecteur. Dans la tradition, ces senteurs naturelles sont réputées pour repousser le mauvais œil, neutraliser les influences néfastes et préserver la femme des jalousies et des énergies négatives lors des grandes occasions.

- Dentelle dorée : la coiffe en dentelle dorée combine pudeur (par le voile) et raffinement (par la transparence subtile), soulignant l'équilibre entre la tradition religieuse et la recherche d'une beauté lumineuse et sophistiquée.
- La forme pyramide dans les broderies : cette forme symbolise :
 - La floraison : l'idée d'un épanouissement, comme une fleur qui s'ouvre à partir d'un point central .
 - La célébration : cette forme attirant le regard vers le bas souligne aussi le mouvement et la danse, car en marchant, la robe animée par les broderies donne une impression de vie et de fête.

7.3 Analyse sémiotique de la robe Fergani selon Martine Joly :

- **Signes iconiques :** (ce qui est représenté visuellement)
 - Une femme porte une robe .
 - Robe longue en velours bordeaux.
 - Broderies complexes de couleur dorée, réparties sur le buste, les manches et tout le bas de la robe.
 - Motifs arabesques végétales stylisées.
 - Large ceinture dorée centrée à la taille, marquant la silhouette.
 - La robe est ajustée à la taille et tombe en ampleur vers le bas.
 - Voile léger en dentelle dorée posé sur la tête.
- **Signes plastiques (matière, couleur, forme) :**
 - **Matière principale :** velours épais et brillant.
 - **Deuxième matière :** (tulle ou dentelle dorée) un tissu fluide et transparent sur les manches.
 - **Couleur principale :** bordeaux intense.
 - **Couleur secondaire :** doré des broderies et des accessoires.
 - **Contraste** entre la brillance du velours et la légèreté du tissu superposé.
 - **Organisation des motifs :** disposition verticale et symétrique des broderies.

- **Mélange** de textures entre les parties opaques (velours) et les zones transparentes (manches).
- **Signes symboliques (sens culturel et symbolique) :**
 - Velours bordeaux : Porte une charge symbolique de dignité et d'autorité féminine dans les contextes traditionnels nord-africains.
 - Velours : richesse, prestige, distinction sociale.
 - Couleur bordeaux : autorité, attachement aux traditions, force intérieure.
 - L'ajout de tissu transparent sur les manches et sur la tête : subtilité , équilibre entre pudeur et mise en valeur.
 - Broderies dorées : Les arabesques dorées ne sont pas seulement ornementales ; elles symbolisent la fertilité (par les formes végétales) et la bénédiction (par la couleur or).
 - Ceinture rigide dorée : Elle marque la taille, signe de féminité affirmée, tout en représentant la protection et l'honneur attaché à la femme mariée ou célébrée.
 - Organisation plastique de la robe : La richesse visuelle de la partie inférieure (base de la robe) signifie l'ancrage dans la terre et les racines culturelles, tandis que l'ascension des motifs rappelle l'élévation spirituelle et sociale.
 - Voile sur la tête : symbolise l'appartenance à une tradition religieuse et culturelle, tout en ajoutant une dimension de respect et de décence

8 *Le costume berbère (la robe kabyle) :*

8.1 **Etymologie :**

La robe kabyle traditionnelle est généralement appelée « *Thakandourth* » (ou parfois « *Taqendurt* » selon la transcription phonétique berbère) ; ce terme provient de la langue amazighe , parlée dans la Kabylie , région berbérophone du nord de l'Algérie . et dérive du mot racine « *akandour* », qui signifie (vêtement long) ou (habit couvrant le corps). Ce mot est enraciné dans la vie rurale kabyle, où les vêtements étaient avant tout adaptés à la fois au mode de vie montagnard, au travail agricole et aux événements rituels. Contrairement aux noms de costumes influencés par les contacts extérieurs (comme le *Karakou* ou le *Fergani*), *Thakandourth* est un mot purement autochtone, ce qui souligne son ancienneté et son ancrage identitaire profond dans la culture berbère. Son étymologie reflète ainsi une conception du vêtement à la fois fonctionnelle , symbolique et fortement liée à la terre et au territoire kabyle.

➤ Historique et origine de la robe kabyle :

Les premières formes de cette robe remontent à l'époque des civilisations proto-berbères, telles que la culture capsienne (vers 6500-7000 av. J.-C.). À l'origine, le vêtement traditionnel féminin kabyle se composait de pièces simples, souvent drapées comme la *Thakentart*, une sorte de tunique ample portée avec une ceinture en laine tissée.

Cependant, la *Thakandourth* qui est également appelée « *Takesiwt* », était confectionnée dans une pièce de laine blanche. Sa coupe était simple : deux rectangles de tissu cousus sur les côtés, avec une ouverture au niveau de la poitrine, sans manches mais suffisamment ample pour couvrir les bras. Ce vêtement rustique, adapté aux conditions de vie montagnardes, a su résister aux multiples influences (phéniciennes, romaines, arabes, ottomanes et françaises), grâce à l'isolement géographique de la Kabylie, ce qui a permis de préserver son authenticité. Avec le temps, la robe a évolué, intégrant des éléments esthétiques tels que les broderies colorées et les ceintures tissées, sans perdre son essence traditionnelle.

- ❖ **La *thakentart*** est une tunique simple, souvent associée à un usage domestique ou quotidien porté à l'intérieur. Elle est parfois décrite comme une sous-robe ou un vêtement de base.
- ❖ **La *thakandourth* (ou *takesiwt*)** est un vêtement plus élaboré, traditionnellement porté à l'extérieur, généralement lors d'occasions spécifiques.

➤ Composants de la robe kabyle :

La tenue traditionnelle complète se compose de plusieurs éléments :

- **La robe (Taqendurt ou Djebba)** : longue, avec ou sans manches selon les époques et les modèles, souvent ornée de broderies colorées aux motifs géométriques berbères.
- **La Fouta** : une étoffe colorée, souvent rayée ou brodée, portée autour de la taille, qui accentue le mouvement du corps et distingue certains statuts (célibataire ou mariée selon la façon de nouer la Fouta).
- **La Ceinture (Tesfift)** : faite de laine ou de soie multicolore, elle cinte la taille.
- **Le Foulard (Amendil ou Mharma)** : couvre-chef traditionnel, souvent orné de broderies florales, porté pour protéger et cacher les cheveux.
- **L'Axellal** : manteau de laine, utilisé principalement en hiver pour se protéger contre le froid, attaché sur les épaules et décoré de motifs traditionnels.
- **Les Bijoux berbères** : fibules « *Tabzimt* », boucles d'oreilles « *Timengouchin* », bracelets « *Amechlou* », colliers « *Mechraf* » et autres ornements, en argent souvent décorés de corail et de pierres colorées, complètent la tenue.

8.2 Application du modèle sémiotique barthésien à l'image d'une robe kabyle



Figure 8 une femme porte une robe kabyle

➤ Niveau dénotatif :

L'image montre une femme debout, vêtue d'une robe kabyle traditionnelle composée de plusieurs éléments visibles :

- La robe de base est longue, blanche, descendant jusqu'aux chevilles, formant une base neutre sur laquelle sont ajoutés les ornements.
- La *Fouta* ou tablier brodé recouvre la partie inférieure de la robe blanche ; ce tablier est décoré de motifs géométriques colorés : des lignes parallèles, des chevrons, des losanges et des triangles, réalisés dans des tons rouge, orange, bleu, vert, noir et blanc. Ces motifs sont organisés sur un axe vertical (puisque La *fouta* tombe sur le devant, du haut vers le bas, et que les lignes et motifs suivent cet alignement descendant).

Il peut aussi y avoir un léger axe horizontal dans l'agencement des chevrons ou bandes.

- Les manches sont longues, la broderie suit la longueur de la manche, donc un axe horizontal (car aligné avec l'axe latéral du corps, d'épaule vers poignet), elles reprennent les mêmes motifs géométriques et les mêmes couleurs que la *Fouta*. Ces manches sont ajustées mais la richesse des motifs leur donne du volume visuel.
- Une large pièce circulaire brodée, semblable à un col ou une cape courte. La forme même de la pièce et l'organisation des motifs créent un axe circulaire ou radial, centré autour du cou ou du haut de la poitrine : cercles concentriques, losanges imbriqués, lignes parallèles. Elle est bordée de franges multicolores, ajoutant du mouvement visuel à la tenue.

- Une ceinture tissée est nouée à la taille, retenant le tablier. Elle est faite de lignes verticales de couleurs vives (rouge, jaune, violet, vert).

➤ **Niveau connotatif :**

Au-delà de sa simple description vestimentaire, la robe kabyle devient un signe identitaire puissant, enraciné dans l'histoire et la géographie de la Kabylie. Elle porte en elle la mémoire collective d'un peuple amazigh résistant, installé au cœur d'un paysage montagneux isolé, ce qui a permis la préservation des traditions vestimentaires face aux influences extérieures.

Sa forme enveloppante et protectrice rappelle aussi la relation fusionnelle avec la nature, la laine provenant du mouton, emblème de l'économie pastorale locale.

Les variations morphologiques de la robe (avec ou sans manches, capes plus ou moins courtes) deviennent un langage codé socialement : elles traduisent l'âge, le statut matrimonial et la situation sociale de la femme. Par exemple, la manière de nouer la fouta – sur le côté ou au centre – communique visuellement si la femme est mariée ou célibataire :

- **Nœud sur le côté** → femme célibataire (souvent signe de coquetterie ou de jeunesse).
- **Nœud devant ou derrière** → femme mariée (signe de pudeur ou de statut établi).
- **Nouage lâche et ornementé** → célibataire.
- **Nouage serré et couvrant** → mariée.

Les motifs brodés, inspirés de la faune, de la flore et de figures géométriques, sont eux-mêmes des traces symboliques d'un monde amazigh connecté à la terre, au ciel et à l'univers.

Quant aux couleurs vives (blanc, rouge, orange, jaune, vert) elles sont des reflets chromatiques de la Kabylie même :

- **Le blanc** : associé à l'innocence, la virginité ou la pureté morale, particulièrement dans les vêtements féminins traditionnels.
- **Le rouge**, en plus de l'énergie vitale, résonne avec l'hommage aux femmes héroïques comme *Lalla Mlaoua*, symbolisant le sacrifice féminin.
- **L'orange** rappelle le crépuscule sur les montagnes.
- **Le jaune** célèbre la puissance solaire.
- **Le vert** traduit la fécondité de la terre et l'importance des oliviers dans l'économie locale.

Enfin, les bijoux kabyles complètent cette sémantique visuelle : les fibules, les parures d'argent et de corail, dépassent l'ornement pour devenir signes protecteurs, talismans et indicateurs sociaux, rendant le costume kabyle polyphonique et polysémique, à la fois esthétique, identitaire et narratif.

Chapitre III : Analyse de corpus

Les axes décoratifs de la robe kabyle portent des significations symboliques :

- **L'axe vertical** est souvent associé à l'élévation, la connexion entre le ciel et la terre, la croissance, ou la dignité.

Dans le cas du la Fouta cela pourrait symboliser la lignée familiale, l'honneur, ou la transmission verticale des traditions (des ancêtres aux descendants).

La ceinture, bien qu'horizontalement portée, porte des motifs verticaux : cela peut marquer la centralité du corps féminin et l'ancrage des valeurs au cœur de la famille.

- **L'axe horizontal** évoque plutôt la stabilité, la continuité, et l'ouverture vers l'autre (les bras ouverts vers l'extérieur).

Sur les manches, il peut représenter l'action, le travail manuel, ou la relation au monde social (les bras étant les parties actives et interactives du corps), la solidarité horizontale entre les membres de la communauté.

- **L'axe circulaire** renvoie souvent à l'unité, l'éternité, le cycle de la vie, et la protection.

Le cape circulaire, situé près du cœur et des épaules, peut symboliser une protection spirituelle ou affective, un centre sacré (comme un mandala, une rosace protectrice).

8.3 Etude sémiotique de la robe kabyle selon Martine Joly :

➤ Signes iconiques :

- Une longue robe blanche visible sous la fouta.
- La Fouta (tablier) richement brodée, couvrant le bas du corps et attachée autour de la taille.
- Les manches longues et ajustées, ornées des mêmes broderies que la fouta, créant une continuité visuelle.
- Le cape ou pièce triangulaire/brodée large et couvrant la poitrine.
- La ceinture tissée, placée haut sur la taille, retenant la Fouta.
- Les bijoux traditionnels : fibules, colliers, bracelets, diadème orné sur la tête.

➤ Signes plastiques :

- Les couleurs dominantes : le blanc, rouge vif, orange, jaune, vert, avec des touches de bleu et de noir.
- Les motifs géométriques complexes : losanges, triangles, chevrons, lignes croisées, disposés en frises sur la Fouta, les manches et le cape.
- Organisation des axes : verticalité de la fouta et de la robe ; horizontalité des manches ; axe triangulaire ou circulaire du cape.

Chapitre III : Analyse de corpus

- La forte symétrie des motifs sur les différentes parties du costume.
- Le cape en forme de grand V ou semi-circulaire attirant l'attention sur le buste.
- Le contraste marqué entre la base blanche de la robe et la richesse colorée des broderies.

➤ **Signes symboliques :**

- **La robe blanche :** pureté, humilité , toile de fond neutre pour les ornements.
- **La fouta (tablier) :** signe de pudeur, respectabilité , sa manière d'être nouée agit comme un code social indiquant l'état matrimonial de la femme (côté = célibataire, centre = mariée).
- **Les couleurs dans la robe :**
 - Le rouge : énergie vitale, force intérieure, elle rend hommage aux héroïnes kabyles et célèbre le sacrifice féminin.
 - L'orange : fait écho au crépuscule et à la lumière chaude des montagnes, exprimant la chaleur et la vitalité du paysage kabyle.
 - Le jaune : associé à la puissance solaire, à la prospérité et à la fertilité, il rappelle l'importance du soleil pour les cultures et la vie.
 - Le vert : symbolise l'espoir, le lien profond avec la terre nourricière et les oliviers.
- **Les motifs géométriques :**
 - Le triangle : représente la féminité, la fécondité et le principe de création ; sa forme stable et ascendante évoque la maternité et la protection.
 - Le losange : symbole de l'union des opposés (ciel/terre, homme/femme), la gestation ; il incarne le ventre maternel et la fertilité.
 - Le chevron : évoque le mouvement, la montée et la continuité ; les cycles de la nature et les chemins de vie.
 - Le cercle : figure de l'unité, de l'infini et de la protection spirituelle ; la perfection cosmique et l'harmonie universelle.
 - Les frises répétées : symbolisent la mémoire collective et la continuité des traditions à travers les générations.
- **Le cape circulaire ou triangulaire :** protection du cœur et des organes vitaux, rayonnement de l'identité.
- **La ceinture :** le siège de la féminité et de la fécondité, elle encercle et protège symboliquement le ventre.

- **Les bijoux (fibules, colliers, diadème) :** talismans protecteurs, signes de richesse et de statut marital, ornement sacré.

9 Le costume sahraoui :

9.1 Etymologie :

Le costume traditionnel féminin porté dans les régions sahariennes d'Algérie (comme Ouergla, Tindouf, Bechar, Adrar, Illizi, Djinet, etc) est appelé « Melhfa » ou « *Timelheft* » aussi « *tesghnest* ». Ce terme provient de la racine arabe « l-h-f », qui signifie envelopper, couvrir ou draper. L'étymologie reflète la fonction enveloppante du vêtement, mais aussi son rôle dans la préservation de l'intimité, dans un espace social et climatique marqué par la chaleur, le vent et les exigences du désert. Contrairement aux vêtements citadins plus structurés, la Melhfa incarne une forme de liberté du corps dans le respect des normes culturelles, en liant simplicité, mobilité et pudeur. Ce mot ancré dans l'arabe dialectal saharien témoigne d'un vêtement vernaculaire, issu directement du milieu nomade et des réalités environnementales du Grand Sud algérien.

➤ La Melhfa : un vêtement traditionnel entre héritage et modernité

La Melhfa est constituée d'une grande étoffe rectangulaire , souvent en soie, satin, sausti ou caftan, mesurant jusqu'à dix mètres de large , dans laquelle la femme se drape . Elle se distingue de l'*Ahuli* par sa couture, bien qu'elle soit aussi fixée aux épaules à l'aide de fibules (*Lkhellaliyet*) . Son pourtour est décoré d'un ruban coloré (*Tasfifte*) assorti au tissu.

Autrefois, la Melhfa était un habit polyvalent, porté par les femmes de tous âges, aussi bien au quotidien que lors d'événements . Durant l'année scolaire, par exemple, les jeunes filles la revêtaient pour se rendre aux cours chez les sœurs ou les pères blancs, où elles apprenaient la langue française ou le tissage. Au fil du temps, son usage s'est progressivement limité aux événements festifs, notamment les mariages, avec des tissus et des couleurs variés qui confèrent à la femme une allure distinguée. La mariée , quant à elle , se distingue en ajoutant un voile brillant de couleur vive (bleu, jaune ou rouge) .

Il existe plusieurs types de Melhfa en Algérie : la **Melhfa simple** et la **Melhfa-Khardji** , cette dernière étant fermée et réservée aux cérémonies familiales ou religieuses, **Melhfa-chaouie** , **Melhfa Mozabite** , **Melhfa-Tuareg** .



Figure 9 La Melhfa-khardji



Figure 10 La Melhfa-tuaerg



Figure 11 La Melhfa Mozabite



Figure 12La Melhfa Chaouie



Figure 13 Melhfa Simple

➤ Composants essentiels de la Melhfa :

La Melhfa se compose de plusieurs éléments fondamentaux qui assurent son bon port et sa fonctionnalité, notamment :

- **La chemise (Suriyete)** : Portée en dessous de la Melhfa, elle sert de doublure. Fabriquée à partir de tissus comme la soie, le drap ou le sausti, elle protège la peau tout en apportant confort et praticité sous la tenue principale.
- **La ceinture (Tabechitte)** : Confectionnée en laine, elle est tissée à la main par les femmes de la région. Elle permet d'ajuster la Melhfa et de la maintenir en place, notamment lors de danses ou de mouvements.
- **Le châle (Cherbuche)** : Un foulard noir ou vert, généralement en laine, qui se porte sur la tête. Ce châle est fixé sous le menton et rejeté vers l'arrière, Il protège la tête et complète la tenue.
- **Les chaussures (Sbardiniyet)** : Ces chaussures légères, souvent faites en toile, ressemblent aux savates tunisiennes et sont adaptées pour marcher confortablement lors des événements sociaux ou festifs.

En plus de ces composants, la tenue s'accompagne d'autres éléments décoratifs comme : les fibules (Lkhellaliyet) pour fixer la Melhfa, colliers (Sekhab, Lahsab), plaquettes d'or (Imetqal), boucles d'oreilles (Timserreft, Timaamert), bracelets (Tamekyast, Lemgawiz), anneaux de pied (Ikhlkhalen, Asserser), plaquettes rondes (Tallumt), épingle (Taneggayt), guimpe (El chelil/Chelilat), broche (Tabzimt) et fleurs artificielles (Amul/Imulen).

9.2 Application du modèle sémiotique barthésien à l'image de Melhfa saharienne :



Figure 14 Une femme porte une Melhfa-Tergui

➤ **Niveau dénotatif :**

La femme est habillée d'une Melhfa simple bleu foncé, composée d'une grande pièce de tissu et enroulée autour de son corps, couvrant aussi la tête.

Le tissu, très légère, fine et souple, proche de la texture d'un foulard, avec un aspect légèrement satiné qui laisse apparaître des plis doux et naturels, avec une forme : coupe rectangulaire couvrant les épaules, le buste, les bras, et descendant jusqu'aux pieds, enveloppant la silhouette de façon ample et continue.

Sur le devant de la tenue, des broderies blanches en motifs losangiques successifs, créant un contraste discret avec le bleu foncé du tissu. Sous cette couche principale, une chemise blanche, appelée *Suriyete*, dont les manches apparaissent sous la Melhfa, notamment au niveau des poignets.

La tête est couverte par la même pièce de tissu que celle qui enveloppe le corps, le drapé monte naturellement pour couvrir les cheveux, sans recours à un voile ou un foulard distinct.

Bien que la ceinture traditionnelle (*Tabechitte*) ne soit pas visible, elle est vraisemblablement présente sous le drapé, permet de structurer la tenue et de la maintenir bien en place.

Enfin, la tenue est complétée par des grandes boucles d'oreilles argentées faites de forme trois triangles superposés, tandis qu'un grand triangle argenté aussi semblable à une broche ou un bijou imposant est fixé sur sa poitrine, qui se détachent sur le fond uni du vêtement et apportent une touche supplémentaire d'éclat.

➤ **Niveau connotatif :**

- **La couleur bleu foncé** de la Melhfa peut symboliser la protection contre la chaleur du soleil, une caractéristique des vêtements sahariens où les couleurs sombres aident à garder la fraîcheur sous le tissu.
- Le bleu nuit souvent associé à l'infini du ciel, à la paix intérieure, à la profondeur du désert, relie la femme à l'immensité de son environnement naturel.
Symbole de pudeur et de stratification vestimentaire, Le blanc symbolise la pureté et la paix.
- **L'enroulement de la Melhfa** : La manière dont la Melhfa est enroulée autour du corps de la femme, véhicule en elle divers symboles et significations que l'on peut énumérer comme suit :
 - Protection physique :

Chapitre III : Analyse de corpus

La Melhfa remplit avant tout une fonction pratique en protégeant le visage des conditions climatiques extrêmes : le soleil brûlant, le sable volant et la poussière. Cette protection est essentielle dans l'environnement désertique.

- Fusion avec la nature :

Elle permet à la femme (et parfois à l'homme) de se fondre visuellement dans le paysage désertique, les couleurs et les formes se confondant avec les dunes et le sable. Cela reflète une idée d'harmonie et d'adaptation au milieu naturel.

- Dissimulation de l'identité / Mystère :

Elle est parfois perçue comme un moyen de masquer l'identité ou d'ajouter une dimension mystérieuse, renforçant ainsi le statut social de la femme et lui conférant une aura de respect et de discrétion.

- Symbole de mobilité et de nomadisme :

Parce qu'il est lié aux déplacements dans le désert, la Melhfa est aussi considérée comme un symbole de mobilité et de nomadisme, reflétant un aspect essentiel de l'identité bédouine profondément enracinée dans la culture saharienne.

- **La chemise sous la Melhfa :**

- Symbole de pudeur et de stratification vestimentaire :

Le port de la chemise traduit un engagement rigoureux envers la pudeur. Il reflète également une conception du vêtement en couches successives, où chaque pièce a un rôle précis de protection et de préservation de la dignité.

- Protection et confort corporel :

Cette pièce constitue une barrière entre le corps et le tissu extérieur, évitant les frottements directs, ce qui est particulièrement important dans les conditions climatiques rudes du désert.

- **La forme de triangle :**

- Symbolisme de protection et de bouclier :

Dans de nombreuses sociétés sahariennes, le triangle est considéré comme un symbole de protection. Il peut être utilisé dans les bijoux comme une forme de protection spirituelle contre les maléfices ou le mauvais œil. Dans la culture saharienne, on croyait que certaines formes géométriques, comme le triangle, possédaient une énergie permettant de repousser les mauvais esprits et de protéger la femme des dangers.

- Lien avec l'environnement saharien :

La forme géométrique du triangle peut être indirectement liée au désert lui-même, où les lignes droites et les angles évoquent la solidité et la droiture, des caractéristiques associées à la force du désert. Dans ce contexte, le triangle peut être perçu comme un symbole de la

force et de la résilience que la femme saharienne incarne face aux défis de son environnement difficile.

9.3 Lecture sémiotique de la Melhfa saharienne selon Martine Joly :

➤ **Les signes iconiques :**

- La femme est vêtue d'une Melhfa bleu foncé, ample et fluide, enveloppant tout son corps jusqu'à la tête.
- Le tissu paraît fin, légèrement transparent, formant des plis naturels, laissant deviner la sous-couche blanche (la chemise)
- Des broderies blanches /argentées en forme de losanges sur les bordures de la Melhfa, disposées avec régularité.
- Elle porte des bijoux imposants en argent, dont des longs et grandes boucles d'oreilles sous forme des trois triangles superposés et un grand pendentif central triangulaire bien visible sur la poitrine.

➤ **Les signes plastiques :**

- **Couleurs :** le bleu foncé domine le tissu de la Melhfa , de blanc sur la chemise et les broderies , avec des touches contrastantes d'argenté (bijoux) . Ce contraste accentue la lisibilité des formes.
- **Matières et textures :** le tissu principale (La Melhfa) est souple, lisse, et évoque la légèreté d'un foulard, la chemise semble plus mate et apporte une couche supplémentaire, alors que les bijoux offrent une matière dense, brillante et massive.
- **Formes :** la silhouette est marquée par des lignes fluides et continues (drapé du tissu) , le rectangle souple du tissu contraste avec les angles géométriques des broderies (losanges) et des bijoux triangulaires , qui se détachent nettement.

➤ **Les signes symboliques :**

Ce niveau mobilise la culture saharienne :

- La Melhfa enveloppe le corps dans sa globalité, créant une barrière physique contre le climat rude du désert (soleil, vent, sable) et spirituelle (préservant la pudeur et la dignité). Elle incarne donc une logique fonctionnelle essentielle à la vie saharienne.
- La superposition des tissus (Melhfa + chemise au-dessous) exprime la pudeur, valeur essentielle dans la culture saharienne. Cette manière de s'habiller marque aussi un ancrage dans des traditions anciennes.

- La couleur bleu nuit n'est pas anodine : dans le contexte désertique, elle est associée à la noblesse, à la profondeur du ciel nocturne du désert, mais aussi à une protection contre la chaleur grâce à sa capacité à réguler la température sous le tissu.
- Dans la société sahraouie, le blanc symbolise la pureté et l'innocence, ainsi que la paix et la sérénité. Il est également associé à l'humilité et au respect.
- L'argenté est souvent associé à la pureté en raison de son éclat et de sa brillance, ce qui en fait un symbole de pureté et d'innocence dans l'imaginaire collectif.
- La forme rectangulaire dans la Melhfa représente : la stabilité, l'ordre et la continuité. Sa simplicité géométrique reflète aussi une certaine harmonie avec la nature et une fonctionnalité adaptée aux exigences de la vie dans le désert (par exemple, un tissu rectangulaire facile à draper et à ajuster). Elle peut également évoquer des notions de protection en enveloppant le corps entièrement.
- Le losange est un motif traditionnel qui symbolise la stabilité et la protection, valeurs ancrées dans la culture saharienne. Les broderies losangiques inscrivent la tenue dans un patrimoine visuel amazigh ou saharien, où ces formes renvoient à des concepts d'harmonie, d'ordre et d'unité cosmique.
- Le triangle apparaît ici non seulement comme un motif décoratif mais surtout comme un symbole de protection profondément enraciné dans la culture saharienne. Dans la tradition, ces formes sont perçues comme des talismans, protégeant la femme contre les mauvais esprits et les dangers invisibles. Cette forme géométrique traduit aussi une relation subtile à l'environnement saharien : la rigidité et la stabilité des lignes triangulaires font écho à la résistance et à la force du désert. Le triangle devient une métaphore de la résilience, qualité essentielle des femmes vivant dans ces territoires extrêmes.
- Bijoux et héritage : les bijoux en argent ne sont pas de simples ornements ; ils reflètent la transmission culturelle et le statut social, tout en réaffirmant l'identité amazighe ou saharienne. Beaucoup de bijoux sahariens présentent des motifs géométriques inspirés directement du désert lui-même (tels que des triangles et des cercles), qui symbolisent des éléments naturels comme le soleil, le sable et les étoiles, exprimant ainsi le lien profond entre l'être humain et son environnement.

Chapitre III : Analyse de corpus

Conclusion :

À travers l'analyse des images de notre corpus, nous avons tenté de montrer que le costume traditionnel féminin algérien ne se limite pas à une fonction esthétique ou vestimentaire. Il incarne une forme d'expression culturelle visuelle, où chaque détail (couleur, motif, coupe, accessoire) participe à la construction d'un message porteur de sens.

En mobilisant les outils de l'analyse sémiotique, notamment ceux proposés par *Roland Barthes*, nous avons mis en évidence les significations à la fois dénotatives et connotatives véhiculées par ces costumes. Nous avons aussi appliqué l'approche de *Martine Joly* en identifiant les signes iconiques, plastiques et symboliques présents dans chaque tenue.

Chaque tenue raconte, à sa manière, l'histoire, les valeurs, et l'identité d'une région. Le Karakou, la robe Kabyle, la Gandoura constantinoise et la Melhfa saharienne sont autant de témoins visuels d'un patrimoine riche, codifié, et chargé de mémoire.

L'image, dans ce contexte, ne peut être considérée comme innocente ou neutre. Elle transmet des messages implicites qu'il faut apprendre à lire et à interpréter. C'est dans cette lecture en profondeur que réside tout l'intérêt de l'approche sémiotique : dévoiler ce que l'image donne à voir au-delà de l'évidence.

En définitive, cette étude nous a permis de mieux comprendre comment, à travers l'image, le costume traditionnel devient un vecteur de sens, une forme de langage culturel silencieux mais puissant, enraciné dans l'histoire et la diversité du territoire algérien.

Conclusion Générale

Conclusion générale

Notre travail touche à son terme. Intitulée « Étude sémiotique des couleurs et motifs dans les costumes traditionnels féminins algériens », cette recherche s'inscrit dans le champ de la sémiotique de l'image. Nous nous sommes appuyés principalement sur les approches de *Roland Barthes* et *Martine Joly*, qui nous ont offert des outils théoriques et méthodologiques rigoureux pour analyser les signes visuels et décoder les messages que véhiculent les éléments vestimentaires de notre corpus.

Notre objectif a été de mettre en lumière la manière dont les couleurs et les motifs inscrits dans les costumes féminins algériens participent à la construction d'un langage visuel ancré dans les traditions locales, mais aussi ouvert à des lectures universelles. À travers cette démarche, nous avons pu montrer que chaque costume ne se limite pas à une fonction esthétique : il constitue un véritable récit culturel, une mémoire tissée de symboles et de significations.

L'analyse sémiotique nous a permis d'identifier des récurrences formelles (formes géométriques, végétales ou arabesques) qui traduisent des valeurs profondément ancrées dans l'imaginaire collectif. De même, les couleurs utilisées (qu'elles soient vives, sobres ou contrastées) expriment des émotions, des statuts, des rites de passage ou encore des appartenances régionales.

Les résultats de cette recherche confirment que le vêtement traditionnel, au-delà de sa matérialité, est un acte de communication. Il dit l'identité, il parle de la femme qui le porte, de sa communauté, de ses croyances, et parfois même de ses aspirations. Ainsi, chaque coupe, chaque broderie, chaque nuance chromatique devient porteuse de sens.

Nous retenons également que ce patrimoine vestimentaire, bien qu'ancien, reste vivant. Il continue d'évoluer, de se réinventer, tout en conservant les traces de son passé. Il est porteur d'une richesse symbolique inestimable, qu'il est important de préserver, d'étudier, mais aussi de valoriser dans les dynamiques culturelles contemporaines.

En somme, cette recherche espère modestement contribuer à la reconnaissance du vêtement traditionnel comme langage visuel, révélateur d'identités plurielles. Car dans chaque fil, chaque motif, chaque couleur, c'est une mémoire collective qui se perpétue et se transmet et c'est là toute la beauté de cet héritage.

Bibliographie

Ouvrages:

- Barthes, R. (1957). **Mythologies**. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1964). **Eléments de sémiologie**. Paris : Gonthier.
- Barthes, R. (1964). **Rhétorique de l'image**. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1967). **Système de la mode**. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1975). **Roland Barthes par Roland Barthes** (Coll. Écrivains de toujours). Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1985). **L'aventure sémiologique**. Paris : Seuil.
- Charles Sanders Peirce. (1978). **Écrits sur le signe**. Paris : Seuil.
- Deledalle, G. (1983). **La philosophie américaine**. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1990). **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris: Seuil.
- Eco, U. (1988). **Le signe**. Bruxelles : Labor.
- Hébert, L. **Cours de sémiotique : Pour une sémiotique applicable**. Paris : Classiques Garnier.
- Joly, M. (2002). **L'image et le signe**. Paris : Nathan.
- Michel, A. J., & Bonnafé, M. (2011). **L'argumentation publicitaire : Rhétorique de l'éloge et de la persuasion**. Paris : Armand Colin.
- Saussure, F. de. (1916). **Cours de linguistique générale**. Paris : Payot.
- Savan, D. (1978). **Écrits sur le signe**. Paris : Seuil.

Articles

- Barthes, R. (1961). Le message photographique. **Communications**, 1, 128–138.
- Barthes, R. (1964). Élément de sémiologie. **Communications**, 4.
https://www.persee.fr/doc/com_0588-8018_1964_num_4_1_1029
- Deledalle, G. (1987, novembre). La philosophie américaine en perspective. **Revue française d'études américaines**.
- Gandon, F. (1980). La connotation par C. Kerbrat-Orecchioni. **Communication et langage**, 47, 121.
- Prieur, M. G. (1971, décembre). La notion de connotation. **Littérature : Sémantique de l'œuvre littéraire**, (4), 96.

Bibliographie

Mémoires universitaires

Achour, Y. (2008–2009). **Texte et image comme supports de compréhension** (Mémoire de master). Université Mohamed Khider, Biskra, Faculté des Lettres et des Langues, Département de Français.

Ammari, L. (2023). **Étude sémiotique des logos des affaires**. Université de Biskra. http://archives.univ-biskra.dz/bitstream/123456789/27220/1/AMMARI_LAMIA.pdf

Sites web / Ressources en ligne

Guillemette, L., & Cossette, J. (2006). **Le processus sémiotique et la classification des signes**. Consulté le 26 mars 2025, sur Signo : <http://www.signosemio.com/eco/processus-semiotique-et-classification-des-signes.asp>

Hanachi, J. (2013, 3 décembre). **Ammar Negadi, ce symbole amazigh de l'Aurès authentique**. **Le Matin DZ**. Consulté le 13 avril 2025 : <https://www.lematindz.net/news/13013-ammarnegadi-ce-symbole-amazigh-de-laures-authentique.html>

Jacquemart-Bouaoudia, M. (2015, 13 mars). **Anekcum N Tefsut ou la fête du printemps en Kabylie**. **Amenhis N49**, **HuffPost Maghreb**. Consulté le 13 avril 2025 : https://www.huffpostmaghreb.com/marikajacquemartbouaoudia/anekcum-n-tefsut-ou-la-fe_b_6862356.html

Dictionnaires:

Dictionnaire Larousse de linguistique et des sciences du langage. (s.d).

Liste des figures

Figure 1 signification des couleurs.....	51
Figure 2 Srwel Shelka	55
Figure 3 Srwel mdouer	56
Figure 4 le karakou algérois.....	57
Figure 5 Une femme porte le Fergani.....	62
Figure 6 les borderies complexes.....	56
Figure 7 Le voile en tule posé sur la tête	63
Figure 8 une femme porte une robe kabyle	67
Figure 9 La Melhfa-khardji.....	66
Figure 10 La Melhfa-tuaerg.....	66
Figure 11 La Melhfa Mozabite.....	72
Figure 12 La Melhfa Chaouie.....	66
Figure 13 Melhfa Simple.....	72
Figure 14 Une femme porte une Melhfa-Tergui.....	73

Liste des tableaux

Tableau 1 Variations smbolique des couleurs dans le monde.....	53
Tableau 2 Symbolique des formes	54