

26103

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI  
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRAINE  
CATEDRA DE LIMBĂ ȘI LITERATURĂ FRANCEZĂ

**MARIANA TUTESCU**

**LE TEXTE**

**LE TEXTE**  
**de la linguistique**  
**à la littérature**

**linguistique**

**à la littérature**

**BUCUREȘTI 1980**



BIBLIOTECA FACULTĂȚII  
de  
Limba și literatura română

Cota

11 26103

Inventar

25319



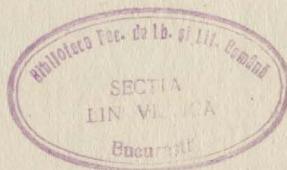
π 26103

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI  
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRAINE  
Catedra de Limbă și Literatură Franceză

MARIANA TUȚESCU

LE TEXTE.

De la linguistique à la  
littérature



București  
1980

Coperta : VIOREL TEOC-NASTA

Prezentul curs este destinat studenților din anul al IV-lea specialitatea A și B, de la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine și profesorilor din învățământul liceal care urmează cursurile de perfecționare și de pregătire în vederea obținerii definitivatului gradului I și al II-lea.

Cursul a fost discutat în colectivul catedrei de limba și literatura franceză, care s-a declarat de acord cu multiplicarea lui.



" La littérature n'est et ne peut être qu'un  
prolongement de la linguistique"

(Paul Valéry)





TABLE DES MATIÈRES

0. Introduction.....	7
1. Postulats pour la définition du texte.....	15
2. Qu'est-ce que le texte littéraire? .....	30
3. La communication textuelle .....	38
4. Le texte narratif .....	65
(I) Le récit ou la structure textuelle narrative....	65
(II) Le récit primitif ou événementiel .....	77
5. La morphologie du récit .....	86
(I) La fonction .....	86
(II) L'agent et le rôle narratif .....	91
6. La grammaire de texte . Les règles de la cohérence	
micro-structurale du texte .....	105
- la répétition .....	109
- la progression .....	117
- la non-contradiction .....	121
- la relation .....	127
7. La macro-structure narrative ou les règles de la cohérence	
macro-structurale .....	131
- la règle de généralisation .....	132
- la règle d'effacement .....	133
- la règle d'intégration .....	134
- la règle de construction .....	135
- le modèle ternaire .....	136
- le modèle quinaire .....	137
- compréhension, contraction et résumé du texte ...	145
8. Le texte poétique. La macro-structure poétique .....	150
- la fonction poétique .....	150
- la métaphore comme méta-résumé .....	152

- les traits du discours poétique .....	154
- la structure du discours poétique .....	158
- le texte poétique comme signe complexe .....	160
- la métaphore - énoncé ou la métaphore - texte ..	166
- le faire ou la productivité du texte poétique..	174
9. Conclusions .....	178
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE .....	181



## INTRODUCTION

0. Le présent cours est issu d'une interrogation épistémologique et d'une nécessité pédagogique. Des notions et critères linguistiques rendent-ils possible une approche scientifique du texte, plus précisément du texte littéraire? Nous répondrons à cette question par l'affirmative.

1. Le phénomène qui hante actuellement la recherche linguistique est le t e x t e . Aussi assiste-t-on, depuis quelques années, à l'apparition d'une nouvelle direction en linguistique : si on l'appelle l i n g u i s t i q u e t e x t u e l l e ou g r a m m a i r e d e t e x t e , c'est sans grande importance; ce qui compte c'est l'effort d'un nombre de chercheurs à déterminer la spécificité de cet a u - d e l à d e l a p h r a s e , qu'on appelle t e x t e .

La linguistique textuelle, qui se cherche encore, est donc la dernière née des disciplines du langage. Ses méthodes, ses techniques, ses concepts opérationnels ne sont pas définitivement établis. Elle se place dans les prolongements de la linguistique structurale et des grammaires générativo-transformationnelles.

On comprend par a n a l y s e t e x t u e l l e l'approche, à partir de la linguistique, des mécanismes de production et de lecture des textes. Ces mécanismes se réclament d'une démarche essentiellement s é m i o t i q u e . C'est par la sémiotique discursive et narrative qu'on a pu récupérer aussi bien l'analyse structurale du récit - qui constitue l'héritage méthodologique de V.I. Propp et des formalistes russes - que l'approche sémantique de A.J. Greimas et de son école.

"S'il est un domaine où les recherches sémiotiques semblent avoir

réussi à établir leurs quartiers, c'est bien celui de l'organisation syntagmatique de la signification - écrivait A.J.Greimas en 1976. Il ne s'agit là, bien sûr, ni d'un savoir certain ni des acquis définitifs, mais d'une manière d'approcher le texte, des procédures de sa segmentation, de la reconnaissance de quelques régularités et surtout des modèles de prévisibilité de l'organisation narrative, modèles qui s'appliquent, en principe, à toutes sortes de textes et même, à la suite d'extrapolations qui paraissent justifiées, à des enchaînements, plus ou moins stéréotypés, de comportements humains" (Avant-propos à Maubassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques, Seuil, Paris, 1976:7).

Néanmoins cette approche du texte telle qu'elle est conçue par la sémiotique narrative et discursive d'inspiration proprienne ou greimassienne échoue devant une des tâches essentielles de la linguistique textuelle : elle s'avère incapable de rendre compte de la cohérence du texte. C'est à quoi remédiera la grammaire de texte proprement dite, dont les porte-parole les plus avérés sont : T.A.Van Dijk, J.Petöfi, E.Lang, H.Isenberg.

Si la première approche est marquée par des attitudes démissionnaires devant le texte et sa raison d'être - la bonne formation ou la cohérence, la seconde pêche par une formalisation à outrance et une rigidité fastidieuse des symbolisations.

2. Y aurait-il une voie de milieu, didactique et plus prudente, entre ces deux approches? C'est, peut-être, ce que nous avons essayé de faire par le présent cours. Nous avons fait nôtre la conception de R.Jakobson, tout en essayant de synthétiser et de grouper certaines idées destinées à démontrer que le fonctionnement du texte nommé l i t t é - r a i r e repose sur des concepts et des mécanismes de nature l i n - g u i s t i q u e.

Ces dernières années, R.Lafont et Fr.Gardès ont donné une brillante réplique à la quête d'une linguistique textuelle par la création de ce qu'ils appellent la ' p r a x é m a t i q u e ou la science matérialiste du texte, basée sur une dynamique d'inspiration guillaumienne.

2.1. Déjà, dans une première orientation post-saussurienne, on s'attachait à découvrir la l i t t é r a r i t é, concept fascinant mais resté sans explication approfondie et conséquente. "La littérarité - écrivait R.Jakobson- c'est ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire". Ce concept avait privilégié l'étude de la langue poétique.

La recherche structurale interrogea non pas l'oeuvre littéraire elle-même, mais les propriétés du discours littéraire. Et la discipline censée étudier le propre du fait littéraire, la littérarité, fut la p o é t i q u e . Discipline structurale, la poétique a trait aux propriétés abstraites du discours littéraire. "La poétique est un langage, non le seul -écrivait T.Todorov dans la Grammaire du Décaméron (164)- dont dispose la littérature pour se parler".

2.2. Dans une seconde orientation post-saussurienne, la notion de t e x t e fut étendue, cette notion s'appliquant à toute production écrite ou parlée. De là, l'idée de p r a x i s t e x t u e l l e , de c o m p é t e n c e t e x t u e l l e , ou de ce que M.A.K.Halliday appelle 'la fonction textuelle' du langage. La "textualité"-comme dit S.Schmidt- est la caractéristique de base de tout langage.

3. Forme de communication, le texte (littéraire ou non) (littéraire) déborde ainsi le champ actuel d'investigations en linguistique; il enrichit la linguistique de données puisées à la logique, à la sociologie, à la théorie du discours, à la théorie de l'action, à la psychologie, à l'histoire et à la théorie littéraire, à la rhétorique. Néanmoins, le texte reste le domaine obligé d'une triple dimension : s y n t a x i q u e , s é m a n t i q u e et p r a g m a t i q u e .

Une théorie du texte ne saura être qu'une théorie de la structure du texte et du monde (comme le soutient J.Petöfi), et c'est le 'monde textuel' que nous devons découvrir en dernière analyse. Ainsi le

r é f é r e n t se voit-il fonctionnellement marié au s e n s et à la f o r m e du texte.

4. Notre étude est issue d'une exigence pédagogique : celle de faire le point des acquis structuraux et post-structuraux en analyse textuelle, de suivre les grandes voies qui partent de la sémiotique discursive et littéraire, de l'analyse structurale du récit et de la poétique, pour aboutir à la grammaire de texte. Les modèles d'analyse envisagés témoignent, d'une part, de l'évolution des différentes approches et perspectives linguistiques dans l'étude du texte littéraire, et d'une vision pluraliste de celui-ci, de l'autre.

Les textes pris pour échantillons d'analyse ont été aussi variés que possible. Il faut dire aussi que chaque type de texte requiert tel modèle d'analyse qui lui est adéquat.

Nous avons trouvé bon d'analyser comme révélatrice pour les règles de la cohérence du texte la nouvelle La Parure de Maupassant, récit succinct et exemplaire pour l'enchaînement logique des événements. La dimension syntaxique d'un pareil texte est indissociable de sa dimension sémantique et de sa configuration pragmatique, ces trois composantes s'éclairant réciproquement.

Les exemples de texte poétique décélés n'ont pas été en vers; la distinction prose / vers nous a semblé à plus d'un titre factice. Les structures poétiques transgressent le plan du langage versifié, comme les structures narratives dépassent celui du langage en prose et peuvent accéder au langage dialogué, à celui dramatique ou à celui versifié.

Le présent cours ne fait qu'esquisser les prémices d'une analyse des mécanismes linguistiques du texte littéraire. Il reste bien des problèmes

en suspense dont des études ultérieures, plus approfondies, devront s'en saisir. D'autre part, nombre de problèmes théoriques opérationnels, envisagés par nous, s'appliquent également au texte non littéraire. Et ceci est explicable.

4.1. A.J. Greimas distinguait deux niveaux d'organisation sémiotique: le niveau narratif et le niveau figuratif ou discursif. Tandis que les structures narratives peuvent être considérées comme caractéristiques de l'imaginaire humain en général et fondatrices de tout faire 'anthropomorphe', de tout discours d'action, les configurations discursives - motifs et thèmes -, "bien que susceptibles d'une très grande généralité et de migrations translinguistiques, sont soumises au filtrage relativisant qui les rattache aux aires et aux communautés sémio-culturelles" (A.J. Greimas, 1973:171). Le programme narratif est déterminé par les prédicats, les actants et les modalités; le niveau figuratif ou discursif relève d'un 'dictionnaire discursif', stock de thèmes et motifs constitué par et pour l'usage des participants d'un univers sémantique. Les figures du discours, au sens hjelmslevien du terme, fondent, du moins en partie, la spécificité du discours (surtout littéraire) comme forme d'organisation du sens. Une

figure de discours cristallise autour d'elle un enchaînement figuratif relativement contraignant.

"La conjonction des deux instances - n a r r a t i v e et d i s c o u r s i v e - , écrit A.J.Greimas, a pour effet l'investissement des contenus dans les formes grammaticales canoniques de la narration et permet la délivrance des messages narratifs sensés" (1973 : 172).

Voilà pourquoi notre étude est-elle centrée surtout sur le texte narratif ou récit.

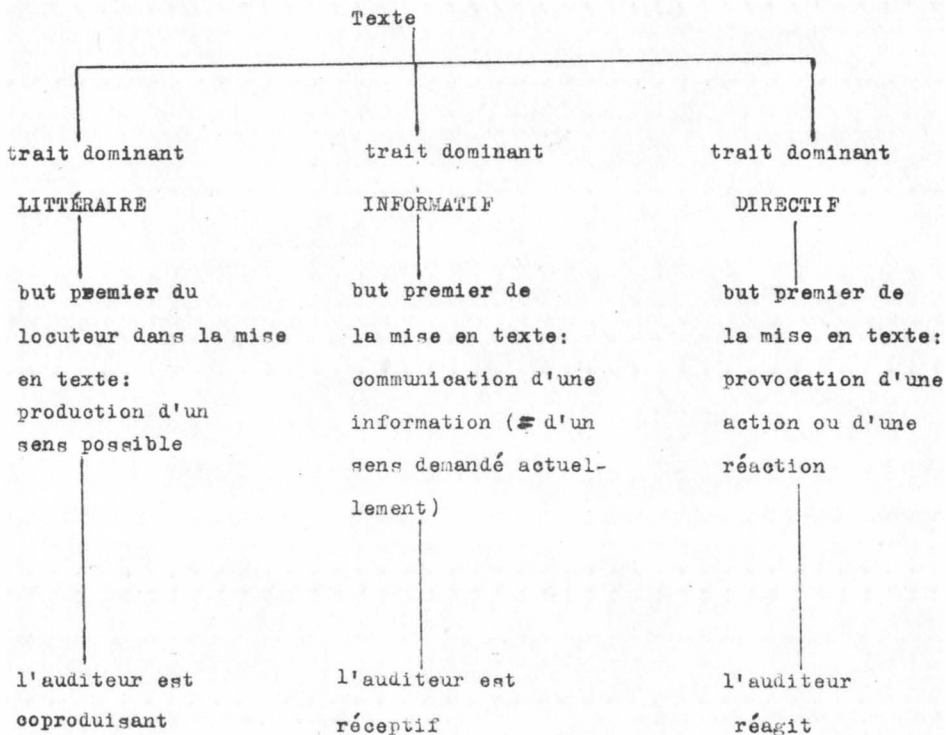
4.2. Nous avons considéré le texte littéraire comme l'enjeu d'une communication. Une théorie du récit, comme d'ailleurs une théorie des structures poétiques, ne sauraient être dissociées de la théorie communicationnelle de la performance linguistique. Selon la théorie performative proposée par J.R.Ross (1970), chaque phrase possède une représentation sous-jacente de la forme:

Je vous affirme que P,

où je et vous <sup>Sont</sup>, respectivement, le destinataire et le destinataire du message. À lire R.Barthes, "le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication: il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la communication linguistique, je et tu sont absolument présumés l'un par l'autre; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur)"(1966:18). De la même manière, il n'y aura de texte poétique sans émetteur (créateur des figures de discours) et récepteur (celui qui reçoit, qui interprète ces figures de discours).

4.3. Nous croyons utile de reprendre, en guise de conclusion, la classification des textes due à S.Schmidt. Cette typologie tripartite est conçue selon le but dominant visé par la mise en texte (voir S.Schmidt, 1973:141) :







POSTULATS POUR LA DEFINITION DU TEXTE

O. L'analyse textuelle est la dernière née des disciplines linguistiques. On entend généralement par analyse textuelle l'approche, à partir de la linguistique, des mécanismes de production et d'interprétation des textes de langage écrit ou parlé.

Pour R. Jakobson, l'analyse linguistique est inséparable de l'analyse du texte littéraire; raisonner autrement<sup>ce</sup> serait appauvrir le domaine linguistique, le priver de ses multiples possibilités de confirmation ou d'heuristique.

L'analyse textuelle ou l'étude linguistique du texte se situe dans les prolongements de la grammaire de phrase, de la sémantique générative, de la logique philosophique, là où la sémantique littéraire, la grammaire de texte, l'analyse du discours, la poétique, la logique et la pragmatique se rejoignent.

La grammaire de texte est, certes, l'avenir et le dépassement critique de la grammaire de phrase. Il existe un rapport 'homologique' entre la grammaire de la phrase et celle du discours. Le discours, et partant son produit, le texte, présente les c a t é g o - r i e s propres à la phrase: catégories du verbe (temps, aspects, modes, personnes), catégories du nominal (agent, patient, actant), catégorie de modalisation et circonstants. Le texte est sous-tendu, tout comme la phrase, par des r è g l e s de génération ainsi que par des mécanismes de fonctionnement: c o m p é t e n c e et p e r f o r m a n c e , c r é a t i v i t é , r é c u r s i v i - t é , r e t o u r d e s i n v a r i a n t s .

1. Le texte est l'unité linguistique supérieure à la phrase. Sa définition fera intervenir un nombre varié de critères opérationnels. C'est qu'une unité d'analyse est toujours le produit de plusieurs critères opérant à des niveaux différents.

## 2. Le texte est une unité de signification .

Qu'il s'agisse d'une interjection, d'une publicité, d'un article de journal, d'une nouvelle, d'une fable, d'un poème, d'un récit de n'importe quel type, d'un roman, d'une pièce de théâtre, nous sommes toujours en présence d'un tout significatif. Le dogme majeur de l'analyse textuelle dont parle J. Ricardou est le suivant: "toujours doit gésir, à la base du texte et comme son fondement irréductible, un quelque chose à dire. Bref, ce que nous nommons un sens institué, établi avant même que ne s'accomplisse l'écriture entendue comme sa manifestation: son expression, sa représentation" (J. Ricardou, 1974:928).

La preuve de l'existence d'une signification d'ensemble qui préside à l'existence du texte est le mécanisme de sa lecture et de sa compréhension, donc le processus psychologique qui explique le résumé des textes.

Le texte a, par conséquent, une dimension sémantique.

La macro-structure est justement la structure de signification globale d'un texte. C'est par les tests de mémorisation et de résumé, grâce au processus de stockage de l'information en mémoire, que T.A. Van Dijk et W. Kintsch (1975:98-116) ont démontré et confirmé l'existence de la macro-structure textuelle.

3.1. Le texte est un au-delà de la phrase. C'est une extension et un dépassement de la phrase. Unité de niveau transphrasique, le texte partage avec la phrase le trait de la clôture syntagmatique.

En termes plus précis, le texte est un ensemble de propositions, une séquence ou un ensemble de séquences de propositions

rattachées par des rapports logico-syntactico-sémantiques.

Le terme de proposition recouvre en même temps son acception logique (voir R. Blanche 1968<sup>175</sup>, W. Van Orman Quinç, R. Martin 1976: 27, M. Tuțescu 1978: 35) et son acception linguistique puisée à la grammaire des cas (la structure formée d'un prédicat et d'une séquence d'arguments).

Ajoutons à cette dernière acception de la proposition l'existence des quantificateurs, des **connecteurs** et des éléments de modalité.

Le texte est un enchaînement de propositions qui reflète notre univers d'attente, d'expectation.

L'idée d'univers d'attente ou d'expectation renvoie au processus de décodage du texte, à sa réception dans un monde où l'intention communicative du producteur du texte est épousée par ceux qui le reçoivent, par ceux à qui il s'adresse.

3.2. Parler du texte comme ~~ensemble~~<sup>enchaînement</sup> de propositions, comme ensemble de séquences de propositions, c'est poser les bases d'une grammaire de texte.

Le projet d'une grammaire de texte (GT) trouve ses origines dans une problématique fondamentalement chomskyenne, dans une problématique générativo-transformationnelle. Les insuffisances d'une grammaire de phrase (GPh) générativo-transformationnelle ont conduit la recherche à l'ébauche d'une grammaire de texte (GT). Les linguistes d'Allemagne ont souligné, en s'appuyant sur l'intuition du locuteur ou du récepteur, que notre compétence ne peut être que "textuelle" et non point "phrastique". Une conversation, un article de journal, une affiche publicitaire, une émission de radio, un discours politique ne se laissent pas appréhender seulement comme une suite de phrases.

Intuitivement on devrait percevoir une cohérence textuelle supérieure intégratrice (T.A. Van ~~Dijk~~, S.Schmidt, Cl.Chabrol).

À partir de la reconnaissance du niveau trans - ou interphras-tiques, on substitue "la suite indéterminée de phrases" à la phrase et l'on dénomme cette suite indéterminée "texte" (voir Thümmel, Heidolph, Isenberg dans Langages 26, 1972)

Deux ou plusieurs propositions ne forment pas un texte. Ainsi, la suite des propositions :

(I) Je suis allée en ville. Jacques fait des études de droit

ne forme pas un texte, bien que les deux propositions constitutives soient grammaticales. Il leur manque un rapport logico-sémantique, une cohérence textuelle. La seconde phrase ne confirme pas l'univers d'attente du récepteur suggéré par la première.

En échange:

(II) Jean a mal à la tête. Il a travaillé toute la nuit

forme un texte, car les deux propositions mises en rapport se trouvent dans un rapport de cohérence, dans un rapport logico-sémantique.

C'est cette intégration sémantique d'ordre supérieur qui fait d'une suite de propositions un texte.

Deux ou plusieurs propositions forment donc un texte si, d'une part, leur enchaînement correspond à notre univers d'attente, d'expectation, et si ces propositions sont liées entre elles par des règles de cohérence, de l'autre part. Soient les deux propositions P et Q suivantes:

(III) P: Le médecin a examiné le malade.

Q: Celui-ci était un bipède.

Nous avons du mal à considérer l'enchaînement P+Q comme formant un texte. C'est que le constituant malade impose à notre univers d'attente des prédicats autres que bipède.

Cependant la suite P+R, où



(IV) P: Le médecin a examiné le malade.

R: Celui-ci était un garçon maigre, et pâle, aux joues creuses,  
au regard perdu

forme pleinement un texte. C'est que par l'enchaînement de P à R, l'apport sémantique introduit par R correspond à l'univers d'attente des usagers de la langue.

La cohérence sémantique n'est donc pas sans rapport à un phénomène propre à la communication : l'univers d'expectation des récepteurs du message.

3.3. Une grammaire de texte est plus adéquate s'une grammaire de phrase parce que la GPh présente un certain nombre d'inconvénients.

Elle ne peut pas rendre compte d'une manière adéquate des phénomènes comme:

(a) la pronominalisation et les anaphoriques:

À considérer la séquence:

(V) Paul espère que Jean partira avec LUI. IL LE LUI a demandé par écrit,

il en ressort que les trois pronoms de la deuxième proposition ne pourront jamais être rapportés à leur référent dans les limites de cette seule phrase.

- (b) les sélections d'articles et le phénomène de référentiation;
- (c) les permutations de membres de phrases;
- (d) les substituts adverbiaux;
- (e) l'emphase;
- (f) l'intonation et la place de l'accent de phrase;
- (g) les rapports entre phrases non reliées par une conjonction ou phrases en rapport de parataxe;
- (h) la corrélation thème / rhème.

Les séquences emphatisées des types:

- (vi) Il n'est pas venu, votre ami.
- (vii) Je n'y vais pas, à Paris.
- (viii) Céline, le journal, elle l'a déchiré.
- (ix) La voiture, le flic s'en approche.
- (X) Le flic s'en approche, de la voiture.

ne saurait être conçues dans les limites de la phrase. L'emphase est "une option textuelle" (F. Corblin, 1979:22), une double référence à un des arguments du procès, l'une étant anaphorique, l'autre non.

Le propre du tour emphatique est "qu'un argument d'une certaine façon occupe deux places dans la dynamique communicative" (F. Corblin 1979:23).

Pour rendre compte de l'impossibilité dans laquelle se trouve la GPh à expliquer le rapport entre phrases non reliées par une conjonction, H. Isenberg relève un nombre de "schémas de mise en texte", intervenant au niveau de l'interprétation, c'est-à-dire de la signifiante (voir Langages 26, 1972:61-62)

- (1) Thématisation d'objet:  
Dans le garage il y avait une auto. La voiture était repeinte à neuf.
- (2) Liaison causale:  
La lampe ne marche pas. Le fil <sup>en</sup> est rompu.
- (3) Liaison de motif:  
Jean est allé à la cave. Il va chercher du charbon.
- (4) Diagnostic:  
Il a gelé. Les conduites du chauffage ont éclaté.
- (5) Spécification:  
Hier il y a eu un accident. Pierre s'est cassé le bras.
- (6) Groupement méta-linguistique :  
Ma tante s'est cassé le bras. C'est hier que j'ai appris tout cela.

(7) Liaison temporelle:

Pierre a quitté la maison vers trois heures. Alors, on a sonné et un homme est arrivé.

(8) Liaison de présupposé:

Ce jeune garçon est allé au cinéma. Quelqu'un lui a donné de l'argent.

(9) Contraste:

Pierre est un type bien. Son frère, par contre, est un menteur

(10) Concordance question - réponse:

Qu'est-ce que tu as fait hier? - Je suis allé au cinéma.

(11) Comparaison:

Pierre a un manteau long. Son frère en a un un peu plus long.

(12) Correction d'émissions précédentes:

Jean a vu Marie. Non, c'est Claude qui a vu Marie.

Les deux termes logiques qui structurent la <sup>3</sup> texte, le thème et le rhème, sont eux aussi, la preuve de l'existence d'un niveau supérieur à la phrase.

Le thème est le point de départ de l'énoncé, <sup>ce</sup> dont on parle ou sujet logique; le rhème ou propos c'est ce qu'on dit du thème.

Soient les deux énoncés suivants:

(XI) Jacques a téléphoné hier

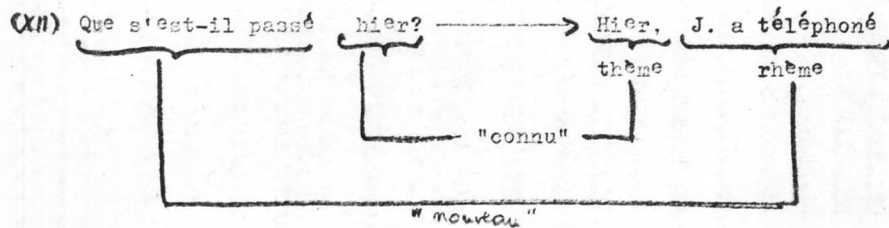
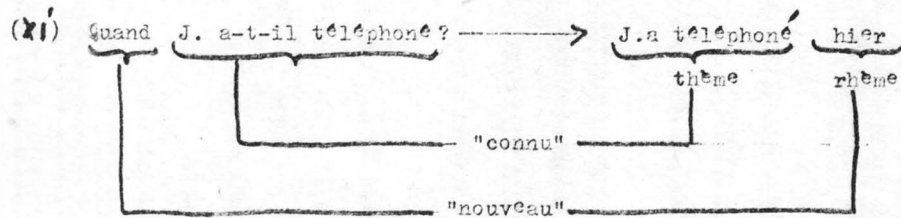
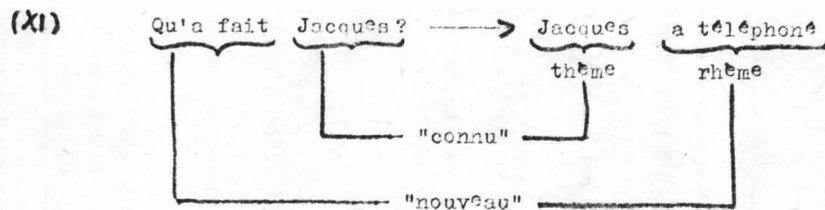
(XII) Hier, Jacques a téléphoné.

Ces deux énoncés n'ont pas la même "progression thématique" (B. Combettes 1978: 74-76). Dans (XI), le thème est soit Jacques, soit Jacques a téléphoné, dans (XII), le thème est hier. Ceci se vérifie dans le test de la question, (XI) répond aux questions:

Qu'est-ce que Jacques a fait hier? ou Quand Jacques a-t-il téléphoné?

alors que (XII) répond à la question: Que s'est-il passé hier?

Le test des questions/réponses permet d'analyser la répartition du thème et du rhème en termes suivants (voir B. Combettes 1978: 76).



Il est hors de doute que le texte a une dimension syntaxique.

La tâche cruciale d'une grammaire de texte est la formulation des règles de cohérence.

Une GT est plus puissante et donc plus intéressante qu'une GPh car elle est fondée sur des considérations "empiriquement plus satisfaisantes" que celles sur lesquelles reposent une grammaire générativo-transformationnelle, à savoir que nous communiquons presque exclusivement à l'aide d'énoncés qui ont une dimension supérieure à la phrase (M.Chareilles 1976: 133-155).

Une GT pourra rendre compte des phénomènes linguistiques textuels: elle intégrera comme une des ses composantes de base une GPh.

Une GT devra se construire, elle aussi, comme un dispositif éductif comportant des symboles catégoriels, des règles de réécriture et des règles de transformation.

#### 4. Le texte est le produit du discours.

S'attachant à définir le discours par opposition à l'histoire, Em. Benveniste soutient qu'une énonciation relève du discours lorsqu'elle suppose "un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière." (1966:242) "On appellera texte la structure formelle, grammaticale, d'un discours," - notent W.Kintsch & T.A. Van Dijk (1975:100). On appelle base du texte la structure sémantique sous-jacente au texte. Les théoriciens du texte mentionnés ci-dessus distinguent entre une base de texte implicite (BTI) et une base de texte explicite (BTE)." La BTI est la séquence des propositions qui constituent l'"entrée" des règles d'expression. De cette base de texte implicite sont supprimées toutes les propositions qui dénotent des faits généraux (par ex. des postulats de sens), ou des faits particuliers, que le locuteur suppose connus de l'auditeur. Dans la BTE toutes ces propositions sont également présentes afin de définir la bonne forme théorique

de la base du texte, c'est-à-dire sa cohérence. On peut interpréter un texte si sa base explicite est cohérente" (W. Kintsch & T.A. Van Dijk 1975: 100).

La BTI est régulière si on peut la dériver de la BTE au moyen des règles de la grammaire de texte.

Produit de l'énonciation, le texte apparaît comme ensemble d'énoncés.

5. Le texte est une forme de communication par le langage, <sup>La communication</sup> ~~animé d'une intention,~~ textuelle requiert l'existence d'un émetteur ou locuteur, d'un récepteur ou allocutaire, d'un message à communiquer, d'un contexte ou référent, d'un canal ou contacte, d'un code (voir, à ce sujet le schéma classique de R. Jakobson). Acte de communication, le texte est indissociablement lié à la situation de discours qui l'engendre.

On comprend par situation de discours la situation qui est donnée au moment de l'acte de parole, au lieu où se trouvent le locuteur et/ou l'auditeur.

"Les éléments de la situation de discours sont des données spatio-temporelles qui peuvent être observées physiquement, ainsi que des données psychiques du locuteur et de l'auditeur" (J.-Fr. Bourdin & P. Duhem, 1972 : 72).

Il existe des textes formés d'un seule phrase, d'un seul élément tels que:

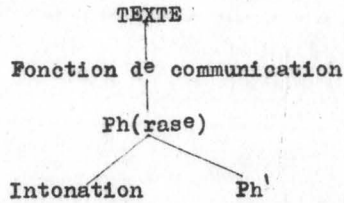
- (XIII) Feu!
- (XIV) Sortez!
- (XV) Dehors!
- (XVI) Ma voiture!
- (XVII) Hélas!

Ces éléments, attestant la présence des actes de langage (ordre, conseil, surprise, regret, etc. ...) sont nommés par Isenberg 'fonctions de communication'.

Ces soi-disant phrases, au fond éléments phrastiques issus



du processus d'énonciation, de communication, forment des textes 'élémentaires' qui doivent être analysés - écrit. Ibenberg - selon une structure arborescente comme :



6. Le texte est une activité et une production humaines. À lire J. Kristeva (1969) de texte est le lieu d'une double orientation dynamique, vers le système signifiant dans lequel il se produit et vers le processus social auquel il participe en tant que discours. "Ce double mouvement conditionne à la fois le producteur et le récepteur du message textuel, dans une dialectique qui dénonce le statut traditionnel du sujet producteur" (R. Lafont & Fr. Gardès-Madray, 1976: 19).

Le texte est une pratique signifiante, une praxis, dirait R. Barthes. "Les pratiques signifiantes s'organisent en spectacle dont on peut analyser les ressorts en intertextualité" (R. Lafont & Fr. Gardès-Madray, 1976: 19).

Son étude pragmatique serait ce que R. Lafont & Fr. Gardès-Madray appellent la "praxématique", la science matérialiste du texte. Pratique discursive, le texte devient un "quelque chose à faire" - selon le mot de J. Ricardou (1974: 928). Cette exigence du texte offre toute son envergure à la remarque de Mallarmé selon laquelle un poème se fait non avec des idées, mais avec des mots.

7. Objet de la sémiotique, puisque possédant une triple dimension syntaxique, sémantique et pragmatique, le texte n'en est pas moins un fait de culture et d'idéologie. Il serait impossible s'imaginer les comédies de Molière créées dans un autre

espace que celui du XVII<sup>ème</sup> siècle français. Le texte porte en lui le sceau de l'idéologie qui l'a engendré. Soit, à titre d'exemple, cette publicité pour les cigarettes Winston:

(xviii) Quand il y a de la joie dans l'air ..... of course a WINSTON is there.

Pour tout lecteur, c'est-à-dire destinataire français, ce texte **connote** le snobisme, effet produit justement par l'insertion des mots anglais.

Si on avait employé l'équivalent français de la seconde partie de la publicité, certainement une WINSTON est là, le résultat n'aurait pas été le même. La force persuasive de cette publicité, le sens de snobisme disparaîtraient si le texte n'était pas imprégné de langue anglaise.

Le nom même de ces cigarettes connote bien 'l'anglicité' ainsi que la seconde moitié du texte en vers de mirliton.

L'enjeu du texte est bien sa "textualité". "Si le "texte" s'effondrait, s'il n'était pas cette immanence et cette cohérence, s'il était lui-même ouvert à tous les vents, pluriel, incertain, flottant, contradictoire, on verrait s'effondrer en même temps la légitimité et la scientificité du discours critique et des comportements sociaux qui l'accompagnent", écrit P. Kuentsz (1974:954).

C'est au niveau du texte "que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société" (R.Barthes, 1964:45); à ce sujet, le texte a une "valeur r e p r e s s i v e".

Réplique donnée par son émetteur (énonciateur ou créateur) à l'univers d'attente des ses récepteurs (auditeurs) actuels ou virtuels, présents ou absents, le texte est généré par l'idéologie et la culture d'une société à un certain moment. La cohérence discursive, le principe d'informativité, l'intention de son émetteur de coopérer avec son/ses auditeur(s) font d'une proposition (ou d'une phrase) un texte.

Ainsi, par exemple, la réplique donnée par Marguerite Yourcenar à un journaliste français après la déposition de son dossier de candidature à l'Académie Française au fauteuil de Roger Caillois :

(XIX) N'allez surtout pas donner l'impression que je suis saisie de la fièvre verte ("Le Monde", Sélection hebdomadaire, 8-14 nov. 1979)

constitue-t-elle un texte et non plus une proposition ou une phrase.

Cette séquence sera reçue, donc comprise, seulement par ceux qui connaissent l'idéologie et la culture française, où l'habit vert représente l'habit revêtu par celui qui, le jour de son réception à l'Académie, prononce un discours, le discours de récipiendaire. L'expression fièvre verte sera ainsi conçue métonymiquement comme 'la fièvre générée par le fait d'endosser l'habit vert d'académicien'.

Selon le 'principe de présomption de savoir', que P.F. Strawson avait postulé, la formulation des affirmations dépend communément de la connaissance que l'on suppose que l'auditeur possède déjà au moment de l'acte de parole.

8. Revenant à la dimension syntactico-sémantique du texte, il faut dire que les procédures de transformation du langage, matière signifiante, en l'objet organisé nommé texte s'ordonnent selon deux coordonnées, nommées d'une manière suggestive par Ricardou le cimentaire (ou sous-ensemble des conjoncteurs) et le ruptif (ou sous-ensemble des disjoncteurs) (voir J. Ricardou, 1974:927-946).

Le drame du texte, qui forme son essence même, repose sur ce mariage heureux entre sa cohérence (et sa cohésion<sup>1</sup>), isotopie textuelle, d'une part, et l'apport de nouvelles informations, de l'autre. La contradiction entre cohésion et progression sous-tend le développement du texte, dirait D. Slatka (1975). "En un point donné du développement textuel, concourt à la

1) Certains théoriciens du texte font la différence entre cohérence et cohésion. La cohérence, ramenée aux quatre règles que nous présenterons en détail, porte sur le caractère suivi du texte, sur la récurrence - dans son déroulement linéaire - de certains éléments de langue (substitués pronominaux, adverbiaux, lexicaux, définitivisation, etc.). Les jugements de cohérence portent sur la cohérence textuelle proprement dite

progression ce qui ne contribue pas à la cohésion vis-à-vis de ce qui précède .

Dans une phrase comme :

Je suis allé à Paris ,

réponse à la question :

Qu'as-tu fait hier?

à Paris est élément de progression , aller est à la fois facteur de cohésion (renvoi à faire) et de progression, tandis que je et le temps du verbe sont facteurs de cohésion" (F.Corblin,1979:28).

La syntaxe du texte se fait par un dépassement progressif des phrases, des séquences, des unités sémantico-syntaxiques qui constituent le monde du texte .

La coexistence du cimentaire, "emblème de l'unification" et du ruptif, "enseigne de l'altération" (J.Ricardou,1974:938) constitue le propre de tout texte littéraire, qu'il soit narratif ou poétique.

Il suffit, pour s'en convaincre, à observer ce début de la nouvelle de Maupassant - Le Parapluie :

(relations entre les représentations sémantiques et la base du texte) et sur la cohérence discursive (bonne formation pragmatique). La cohérence est surtout de nature sémantique .

La cohésion est ce qui 'enchâsse' une phrase dans un développement textuel, ce qui la 'soude' à ce qui précède et à ce qui suit (voir D.Slatka,1975). La cohésion est surtout de nature syntaxique .

Sur la différence cohésion / cohérence , voir aussi S.Marcus(1980).

Pourtant, la cohérence comme la cohésion repose essentiellement sur la permanence d'éléments langagiers au cours du développement textuel.

(XX) Mme Oreille était économe. Elle savait la valeur d'un sou et possédait un arsenal de principes sévères sur la multiplication de l'argent. Sa bonne, assurément, avait grand mal à faire danser l'anse du panier; et M.Oreille n'obtenait sa monnaie de poche qu'avec une extrême difficulté. Ils étaient à leur aise, pourtant, et sans enfants; mais Mme Oreille éprouvait une vraie douleur à voir les pièces blanches sortir de chez elle. /...../.

Raffinant d'une manière technique cette idée, J.Rocardou conçoit trois types de conjoncteurs : les s é l e c t e u r s , les o r d o n n a t e u r s et les i n t é g r a t e u r s , éléments qui agissent aussi bien à hauteur du signifiant que du signifié du texte. Le cimentaire <sup>ou la</sup> cohérence est une mise en unité et une mise en ordre.

Le ruptif, à son tour, est fait de trois types de disjoncteurs principaux : les r u p t e u r s , les c e n s e u r s et les v a r i e u r s . Le ruptif se ramène à un processus d'"altération", de "mise en pièces."

Toute théorie de la production et de la reproduction du texte devra prendre en charge ce drame textuel, le mariage non contradictoire du cimentaire (ou de la cohérence / cohésion) et du ruptif (ou de la progression textuelle).

Au fond, nous trouvons là les deux exigences de tout discours : la cohérence et le progrès.

9. L'effet de sens global que produit l'organisation textuelle nous autorise à définir le texte comme un s i g n e . Le texte, notait A.J.Greimas, "se présente comme un signe (signe global, selon nous) dont le discours, articulé en isotopies figuratives multiples, ne serait que le signifiant invitant à déchiffrer son signifié" (1976:267). s i g n e g l o b a l , objet fini produit par des mécanismes discursifs, le texte - signe sera défini par la triple dimension syntaxique, sémantique et pragmatique.

QU'EST-CE QUE LE TEXTE LITTÉRAIRE ?

0. Le texte, objet de la linguistique textuelle, comble le fossé qui avait jadis séparé la recherche littéraire de la recherche linguistique.

Qui dit t e x t e s'impose une vision intégrative et globale de cet au-delà de la phrase qui caractérise nombreux types de discours, le non-littéraire comme le littéraire.

Y aurait-il une spécificité du texte littéraire, donc du discours littéraire, à la différence du texte et du discours non-littéraires?

Qu'est-ce que le texte littéraire par rapport à ce qu'on appelle la sous-littérature?

1. Dans un article paru il y a plus de dix ans, <sup>linguistique</sup> programmatiquement intitulé : "Postulats pour la description des textes littéraires" (in Langue Française, 3, 1969 : 3-14), Michel Arrivé s'interrogeait sur la spécificité du texte littéraire parmi les autres types de discours. Il établissait, à cette fin, deux postulats de base: (a) le texte littéraire est un objet linguistique et (b) dans la classe des objets linguistiques, le texte littéraire constitue une sous-classe particulière, caractérisée par un certain nombre de traits distinctifs, énumérés grâce à un nombre de sous-postulats. Aux quatre sous-postulats de M. Arrivé nous avons ajouté un cinquième, essentiel à nos yeux pour définir le texte littéraire.

1.1. • Premier sous-postulat: le texte littéraire est clos.

Par la clôture du texte on comprend le fait que celui-ci est structurellement fini; c'est une texture douée de signification qui se déroule entre deux blancs sémantique et typographiques. Dans son article "Le texte clos" (in Langages 12 :122), J. Kristeva parlait de la finition structurale du texte, phénomène qui constitue le trait fondamental de "cet objet que notre culture consomme en tant que produit fini". La clôture du texte est un argument irréfutable pour opposer celui-ci au discours, processus d'engendrement du texte, mécanisme infini qui produit un objet fini. La clôture du texte se vérifie aussi par les règles de sa



production, à savoir par les règles de la cohérence micro- et macro-structurale.

1.2. Deuxième sous-postulat: le texte littéraire n'a pas de référent. Nous reviendrons sur cette affirmation.

1.3. Troisième sous-postulat: le texte littéraire est doublement soumis aux structures linguistiques, d'une part comme manifestation d'une langue naturelle, d'autre part<sup>1)</sup> comme formant lui-même un langage. La relation entre ces deux systèmes linguistiques hiérarchisés représente ce que L. Hjelmslev appelle *connotation*. "Le texte littéraire est donc un langage de connotation" (M. Arrivé, 1969 : 8).

La connotation est un système second de signification; dans le langage de connotation, le plan de l'expression est fourni par le langage de dénotation. La connotation n'est pas sans rapport aux mécanismes énonciatifs. Pour R. Barthes, la connotation est un "fragment d'idéologie". "Relève aussi de la connotation la référence au type de communication: communication familière ou soignée, technique, littéraire ou poétique. Les mots ont pour rôle, outre de véhiculer un sens, de mettre une distance entre ceux qui communiquent ou, au contraire, de la réduire" (R. Martin, 1976:99). La communication littéraire se caractérise par l'emploi de certains mots, de certaines structures, de certaines formes argumentatives. Rien que la graphie encor, sans e "muet" final, témoigne du message poétique. Une équipe de chercheurs du "Trésor de la langue française" de Nancy a réalisé une expérience intéressante: par une procédure statistique simple, on a relevé dans un vaste corpus les mots typiques des textes en vers des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Par ordre d'importance décroissante, sont apparus, au XIX<sup>e</sup> siècle: luth, pensers, aiglon, hallier, esquif, onde, ambroisie, essaim, ourroux, antre, pleurs, lyre, clairon, etc...; et au XX<sup>e</sup> siècle: antre, azur, airain, glaive, lineul, lyre, firmament, lys, pleurs, etc.. Ces mots ont en commun leur appartenance à la communication

1) Un langage est, dans ce sens, "une catégorisation, une création d'objets et de relations entre ces objets" (Em. Benveniste, 1966:83).

poétique.

Le texte littéraire est bâti tout entier sur des réseaux connotatifs qui tiennent au phénomène énonciatif, à la sémantique et à la pragmatique du monde décrit, au découpage référentiel pratiqué par son émetteur, à la focalisation sur tel constituant du texte et du monde. Au niveau du texte, "il se crée entre les signes des rapports originaux, qui peuvent bien relier les uns aux autres des mots banals, mais qui donnent à l'oeuvre ces sursignifications dont elle tire sa pertinence" (R.Martin, 1976:99). La connotation d'un terme de définit alors par l'ensemble des relations qu'il entretient dans le texte; c'est dans ce sens qu'on a pu caractériser le texte littéraire comme un message qui engendre son propre code. Les constituants lexicaux du texte littéraire se chargent de sursignifications (le mot appartient à H.Mitterand, 1968). Ce sont ces sursignifications qui engendrent dans le texte littéraire une tension.

1.4. Quatrième sous-postulat: le texte littéraire est une productivité. C'est là le postulat formulé par J.Kristeva qui renoue avec la théorie chomskyenne de la créativité. Il existe une créativité qui change les règles et une créativité qui est gouvernée par les règles.

M.Arrivé complète l'idée de la productivité textuelle par l'hypothèse que le texte littéraire est une productivité - diachronie. La 'productivité - diachronie' ne concerne pas les unités du texte, mais bien les relations entre les unités, c'est-à-dire les règles. A cet égard, - écrit M.Arrivé- "le texte littéraire apparaît comme une productivité de systèmes de signes. L'oeuvre de Jarry donne des exemples frappants d'une telle productivité /...../. Dans une telle interprétation, la notion de productivité textuelle peut ne pas être contradictoire avec la notion de clôture du texte: on retrouve ainsi le premier sous-postulat, dans son sens d'achèvement structural, et on peut alors envisager de modifier le quatrième en lui donnant - à titre hypothétique - la forme suivante: le texte littéraire est une

«ia d i a c h r o n i e a c h e v é e " (M. Arrivé, 1969:11).

1.5. Ajoutons à ces quatre sous-postulats, définatoires pour le texte littéraire, un cinquième, non négligeable, à même de contribuer à la définition de la littérature écrite.

Cinquième sous-postulat : Le texte littéraire est une forme de communication, à savoir la forme de la communication littéraire dont le but premier de l'émetteur est la production d'un sens possible et où son (ses) récepteur (s), lecteur (s) est / sont coproduisant (s). La communication littéraire est une communication en différé. Le sens plénier du texte littéraire ne s'instaure qu'avec le concours de son récepteur (lecteur). Autrement dit, l'acte d'écriture n'est que la première étape dans la création du texte littéraire, la seconde étape, obligatoire elle-aussi, est formée par l'acte de lecture du texte. Écriture et lecture sont donc les deux articulations de la communication littéraire. Ainsi, par ce cinquième sous-postulat, nous croyons avoir défini le texte littéraire par rapport à la sous-littérature.

2. Le cinquième sous-postulat nous invite à reconsidérer l'idée que le texte littéraire n'a pas de référent, (deuxième sous-postulat de M. Arrivé). L'idée semble étrange, puisqu'il n'y a pas de message sans référent. L'opposition sens / référence forme la clé de voûte de la philosophie du langage et de la logique depuis Gottlob Frege. Il faut dire que le texte littéraire n'a pas de référent si l'on conçoit celui-ci dans son acception dénotative. A. J. Greimas affirmait quelque part que le texte littéraire crée une 'illusion référentielle'.

Le texte littéraire est a u t o - r é f é r e n t i e l .

La thèse que la littérature se signifie elle-même, c'est une décision sur la signification de la réalité qui excède les ressources de la linguistique et qui est d'ordre purement philosophique.

L'affirmation de "l'opacité du discours poétique et son corollaire,

l'oblitération de la référence ordinaire, sont seulement le point de départ d'une immense enquête sur la référence qui ne saurait être tranchée aussi sommairement" (P. Ricoeur, 1975:190). C'est d'ailleurs P. Ricoeur qui plaide pour le concept de 'vérité métaphorique'. Disons, à notre compte, que le texte littéraire a un certain type de référent, dans le sens d'univers référentiel, qui s'oppose au premier comme l'objectif (dans l'acception de L. Linsky) s'oppose à l'objet. Cet univers référentiel se définit - selon nous - par la conjonction entre fiction et redescription dans le processus de coopération entre producteur et récepteur du texte. C'est un certain découpage du réel, découpage interprétatif et subjectivisé, découpage éclairé par la complicité entre auteur (producteur) et lecteur (récepteur) du texte.

Ainsi, dans le texte littéraire, la fonction référentielle et la fonction poétique se rejoignent. L'univers d'attente des récepteurs du type de texte nommé littéraire est la garantie du décodage de l'univers référentiel creusé par l'émetteur textuel. Aussi doit-on chercher dans la symbiose entre univers d'attente des récepteurs et univers référentiel du producteur la clé de voûte de la consommation de l'objet nommé texte littéraire.

3. Parole médiatisée, le texte littéraire s'organise selon deux niveaux, qui ne sont pas hiérarchiques, mais bien complémentaires (a) le narratif et le poétique.

3.1. Le narratif, soumis à l'action de certaines règles de cohérence, représente un déroulement ordonné de séquences narratives, un enchaînement d'actions régi par une logique narrative. Le narratif présuppose un mouvement, une dynamique; le narratif est une traversée horizontale.

3.2. Le poétique, sous-tendu par une manifestation figurative, représente un arrêt, une traversée verticale;

sa logique résulte d'un isomorphisme entre plans du signifiant et plans du signifié, qui s'entremêlent pour se justifier réciproquement. En ce sens, la métaphore est, au service de la fonction poétique, "cette stratégie du discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée" - écrivait P. Ricoeur (1975:311).

Notre étude s'est proposé de distinguer la spécificité du texte narratif et celle du texte poétique. Qu'arrive-t-il du texte dramatique?

Le type de discours <sup>(nommé)</sup> dramatique partage avec les discours narratif et poétique <sup>leurs</sup> traits caractéristiques. Le narratif et le poétique se retrouvent dans le texte dramatique ; ce qui distingue un type de texte dramatique d'un autre type de texte dramatique c'est la proportion ~~et~~ différente et le degré de réalisation de la narrativité et/ou de la figurativité.

Cette idée a été démontrée depuis l'apparition des recherches structurales dans la théorie littéraire. Les formalistes russes ont eu cette intuition. Jan Mukařovský considère que l'oeuvre d'art est en même temps signe, structure et valeur. La nature sémiotique du texte littéraire, le fait que celui-ci est en même temps signe autonome et signe communicatif, autorise l'examen du texte dramatique comme reposant sur les mêmes structures générales que le texte narratif et/ou poétique.

Certes, il y a une spécificité du texte dramatique, comme il y a une spécificité du narratif et du poétique. Le texte dramatique a une vocation représentative : il est destiné à la représentation scénique.

La classique distinction des trois genres littéraires (épique, lyrique et dramatique), due à Aristote, ne saurait être passée sous

silence. Néanmoins Aristote lui-même avait retrouvé dans l'unité de la tragédie le raisonnement logique propre à la science. À un certain endroit de sa Poétique, il appelle la tragédie 'philosophique'. Il est conscient de la causalité événementielle propre au genre dramatique. Le devoir du poète n'est pas celui de raconter des faits qui ont réellement eu lieu, mais des faits qui peuvent se passer dans les limites du vraisemblable et du nécessaire, écrivait Aristote dans sa Poétique. La tragédie tient ainsi du narratif. Les contraintes auxquelles Aristote soumet la production d'une bonne tragédie, la logique interne de celle-ci la rendent équivalente à la science. Qu'on pense aussi à la doctrine française (classique), à la règle des trois unités et on aura encore des raisons à l'appui de notre hypothèse sur le caractère narratif du genre dramatique.

Quand aux rapports entre le dramatique et le poétique, ils sont, eux aussi, évidents. La poésie et le drame sont rattachés par leur origine commune, l'une et l'autre dérivant d'un rituel.

*(À l'époque Actuelle)*  
 Jovan Hristić (1973) se fait, à côté des autres chercheurs, le théoricien de la nature narrative et poétique du genre dramatique. Il analyse l'essence du drame poétique, celle de la poésie dramatique et écrit à propos de la tragédie : "la tragédie - qui pour nous représente toujours le modèle jamais atteint de la grande poésie dramatique - n'est pas seulement une action dramatique, qui ne cesse de nous attirer aujourd'hui encore par ses implications profondément intellectuelles, mais elle est aussi une poésie tragique, qui atteint, également, un haut niveau d'articulation de l'expression verbale" (J. Hristić, 1973:60).

On pourrait alléguer à l'appui de la thèse du syncrétisme entre le narratif et/ou le poétique <sup>avec</sup> le dramatique plusieurs arguments.

L'épopée homérique est basée sur un type d'écriture dramatique propice à l'interprétation. Victor Bérard l'a souligné dans son étude sur le drame épique; c'est lui <sup>qui</sup> remarqua qu'entre la déclamation et la représentation théâtrale les distinctions sont très vagues et que jadis ces phénomènes ne connaissaient pas les cloisons d'aujourd'hui.

Les œuvres dramatiques ne sont pas toujours jouées sur la scène,

La plupart des drames romantiques, des pièces modernes furent destinées à la lecture. Certaines pièces de Goethe et de Schiller (des drames historiques), de Claudel seraient insupportables sur la scène, leur message fut transmis par la lecture. C'est que "la lecture représente aujourd'hui la forme fondamentale de la communication et de la communication entre écrivain et son public; /...../ c'est la lecture qui constitue les fondements sur lesquels on bâtit presque toutes les formes caractéristiques de la littérature moderne", écrit J. Hristié (1973 : 77).

Dans leur étude sur Phèdre de Racine, Danielle Kaisergruber, David Kaisergruber & Jacques Lempert (1972) adoptent le point de vue que nous discutons. Ils analysent en termes sémiotiques les ensembles narratifs et figuratifs qui sont sous-jacents au texte racinien. Ils ne voient pas le spécifique de la 'théâtralisation du texte' dans le fait qu'un texte soit parlé par plusieurs 'personnages' ou par plusieurs 'voix!

"C'est à l'intérieur même de la structuration proprement textuelle - comme interaction et donc produit des divers modes de structuration, narrative ou actantielle, signifiante ou paragrammatique, dialoguée ou performancielle - que se joue la théâtralité" (Danielle Kaisergruber, David Kaisergruber & Jacques Lempert, 1972:162). Certains passages de la tragédie de Racine, tels le récit de Phèdre à Thésée, celui d'Oénone à Thésée ou le récit double d'Hippolyte à Aricie, n'ont pas de réalité dramatique. Les auteurs les nomment 'textes absents'; ce sont des 'réalités textuelles', des textes fictifs mais possibles, qui se présentent comme menace d'une fin éventuelle de la pièce. Chaque itération de l'énoncé départ est comme l'annonce d'une fin, d'une suspension du texte. Nous y découvrons donc la structure actionnelle et logique propre au narratif.

Le théâtre qu'on a nommé 'poétique', le théâtre symboliste de Claudel et de Maeterlinck représentent la forme la plus achevée de l'impact du poétique dans le dramatique.



LA COMMUNICATION TEXTUELLE

0. Le texte est une forme de communication humaine. C'est une forme de communication par le discours. Forme discursive, le texte déborde le champ actuel d'investigations de la linguistique, pour rejoindre la sémiotique, la théorie de l'information et la théorie du discours.

1.1. Le texte est défini par Siegfried Schmidt comme "la marque de l'intention concertée d'un locuteur de communiquer un message et de produire un effet" (1973: 141-142). Et le même théoricien de définir la 'langue textuelle' (all. Textsprache) comme composante linguistique isolée par abstraction à partir d'un jeu d'actes ayant pour fin la communication, et qui, dans la réception, s'enrichit de composants non-linguistiques qui peuvent se combiner avec elle; elle est interprétée en termes de communication par le rattachement à des contextes et à des situations (S.Schmidt, 1973: 141).

La textualité est ainsi la caractéristique de base de tout langage. Dans un jeu d'actes de communication, les locuteurs ne parlent pas "mots" ou par "phrases", mais par "textes" <sup>par</sup>

Les linguistes de l'école textuelle d'Allemagne ont déjà lancé la thèse que la compétence des locuteurs ne peut être que "textuelle" et non point "phrastique". Une conversation, un article de journal, une affiche publicitaire, une émission de radio, un discours politique ne se laissent pas appréhender seulement comme une suite de phrases. "Intuitivement on devrait percevoir une cohérence textuelle supérieure intégratrice" (Cl. Chabrol, 1973: 8-9).

C'est sur cette hypothèse que repose la théorie de la grammaire de texte élaborée par T. Van Dijk, S.Schmidt, J.Petöfi.

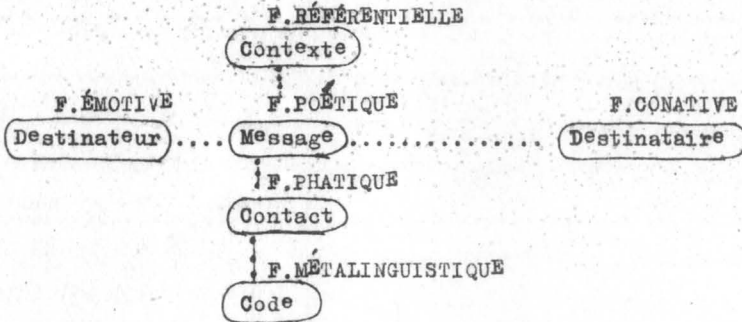


1.2. Il est à souligner que M.A.K. Halliday assignait au langage trois fonctions: i d é a t i o n n e l l e , i n t e r - p é r s o n n e l l e et t e x t u e l l e . Celle-ci établit des rapports entre le langage et les traits de la situation dans laquelle il est employé. La fonction textuelle munit le locuteur ou l'auteur (écrivain) de la capacité de construire des 'textes' ou passages suivis, corrélés au discours qui est pertinent du point de vue situationnel; c'est la fonction textuelle qui munit le récepteur ou le lecteur du pouvoir de distinguer un texte d'une série fortuite de phrases. Un aspect majeur de la fonction textuelle est l'établissement des relations de cohésion entre une phrase et une autre à l'intérieur d'un discours (voir M.A.K. Halliday, 1970; 143).

1.3. C'est à R.Jakobson que nous devons l'étude de la structure classique de l'acte de communication. Les six facteurs constitutifs de tout procès linguistique, de tout acte de communication verbale, sont - dans la pensée de R.Jakobson - les suivants: le d e s t i n a t e u r ( l' é m e t t e u r ), le d e s t i n a t a i r e ( le r é c e p t e u r ), le m e s s a g e , le c o n t e x t e ( le r é f é r e n t ), le c o n t a c t ( le c a n a l ), le c o d e ( R.Jakobson, 1963: 213-221).

Chacun de ces six facteurs donne naissance à une fonction linguistique différente. Ainsi, la fonction centrée sur le destinataire s'appelle é m o t i v e ( e x p r e s s i v e ), celle qui est centrée sur la destinataire s'appelle c o n a t i v e , celle qui porte sur le message s'appelle p o é t i q u e , celle destinée à illustrer le contexte s'appelle r é f é r e n t i e l l e , alors que la fonction centrée sur le contact est nommée p h a t i q u e et celle qui vise le

code s'appelle métalinguistique. Cette configuration/ des fonctions du langage peut être visualisée par le schéma suivants :



"La diversité des messages réside - écrit R. Jakobson - non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchies entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante" (R. Jakobson, 1963: 214).

Ainsi devra-t-on considérer chacune des fonctions du langage, non comme indépendante des autres, mais comme prédominante dans tel ou tel type de texte, dans tel ou tel type de communication verbale.

1.3.1. La fonction émotive ou expressive vise à une expression directe de l'attitude du sujet émetteur à l'égard de ce qu'il transmet.

En langue, la couche purement émotive est présentée par les interjections.

Une interjection est l'équivalent d'un énoncé complet.

- (1) - Il a sa femme en France  
- Ah! (Camus, La Peste).
- (2) - De toute façon, conclut Garcia, ce n'est pas moi que ça concerne, mais Raoul. Et il faut que je le retrouve. Ça ne sera pas facile.

- Ah! demanda Cottard avec animation, il se cache? (Ibid).

Le locuteur peut transmettre une information utile (ironie, courroux) en employant des éléments expressifs. L'allongement emphatique de la voyelle en est un procédé classique, propre à la fonction émotive. R. Jakobson raconte comment le fameux metteur en scène Stranislavski, lorsqu'il fit passer son audition à un jeune acteur de Moscou, lui demanda de tirer quarante messages différents du syntagme russe ce soir, tout en variant les nuances expressives.

1.3.2. La fonction conative trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif. Les phrases impératives ne peuvent pas être soumises à une épreuve de vérité. Dans une énoncé tel: Buvez!, l'impératif ne peut pas provoquer la question: Est-ce vrai ou ce n'est pas vrai? qui peut parfaitement se poser pour des énoncés tels que: on buvait, on boira, on boirait.

1.3.3. La fonction phatique, découverte par Malinowski, est la première fonction verbale à être acquise par les enfants; chez ceux-ci, la tendance à communiquer précède la capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information.

Il y a des messages qui servent essentiellement à établir, à prolonger ou à interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne (Allo, vous m'entendez?, Pardon?), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas (Dites, vous m'écoutez?).

La fonction phatique peut donner lieu à un échange verbal continu, à des dialogues entiers dont l'unique objet est de prolonger la conversation. Les répliques de la Cantatrice chauve de Eugène Ionesco en sont un exemple.

#### 1.3.4. La fonction métalinguistique.

Toutes les fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le même code, le discours est centré sur le code. Il remplit une fonction métalinguistique ou de glose.

(3) Je ne vous suis pas ; que voulez-vous dire? demande l'auditeur, ou, dans le style relevé:

(4) Qu'est-ce à dire?

Et le locuteur, par anticipation, s'enquiert:

(5) Comprenez-vous ce que je veux dire?

Le métalangage (ou le langage lui-même) est à distinguer du langage-objet.

Soient comme exemples de ces deux niveaux - celui du langage et celui du métalangage - les textes suivants:

(6) Garcia marchait droit devant lui en fumant. Il posa des questions, disant "Il" en parlant de Rambert, sans paraître s'apercevoir de sa présence (Camus, La Peste).

(7) - Vous ne pouvez pas savoir, dit d'Abel lorsqu'elle nous eut quittés, la qualité d'âme de cette femme, sa noblesse. Grâce à elle je me suis amendé. Exactement, au sens terrien du mot. Elle m'a rendu plus disponible et plus fertile. Elle a extirpé de mon champ intérieur, jour après jour, et sans qu'il y parût jamais, toute une broussaille d'idées reçues, de préjugés étouffants. Les pionniers canadiens français ont là-dessus un joli mot: clairer. Eh bien! oui, c'est tout à fait ça: elle m'a clairé (Genevoix, Un jour).

7 1.3.5. La fonction référentielle porte sur le contexte, sur le référent dans son sens large. Tout discours, tout énoncé est référentiel dans le sens où il nous communique une référence, il

prend place dans un contexte. La communication technique est, par excellence, une communication référentielle.

1.3.6. La fonction poétique fait porter l'accent sur le message pour son propre compte.

La fonction poétique n'est pas la fonction de la poésie et R.Jakobson a maintes fois attiré l'attention sur cette idée. "L'étude linguistique de la fonction poétique doit outrepasser les limites de la poésie, et, d'autre part, l'analyse linguistique de la poésie ne peut se limiter à la fonction poétique" (R.Jakobson, 1963: 213). On sait que la poésie épique met en vedette la fonction référentielle, la poésie lyrique témoigne surtout de la fonction émotive et la poésie centrée sur la deuxième personne - poésie supplicatoire et exhortative - révèle la fonction conative.

La fonction poétique approfondit la dichotomie fondamentale entre signes et objets décrits. Cette fonction porte sur un choix, sur la manière dont le message est formulé.

"La fonction poétique projette - écrit R.Jakobson - le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison" (art.cité, 220). L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence.

Ainsi, des séquences comme:

- (8) balayer quelqu'un "le chasser";
- (9) prix balayés "prix très modestes";
- (10) le dérapage des prix alimentaires "la forte montée des prix alimentaires";
- (11) la santé du franc "la bonne tenue du franc, son cours stable";
- (12) la consommation de drogue en vidéo "l'abus de la télé";

- (13) des lambeaux de nuages blêmes (M.Tournier, Vendredi ou les limbes du Pacifique);
- (14) Les photographes mitraillent la vedette à la sortie du magasin. La vedette, elle, les fusille du regard (Paris-Match, 1554, mars 1977);
- (15) Vissée sur sa tête, une casquette de batelleur en velours sombre (Paris-Match, 1560, avril 1979)

témoignent de la fonction poétique du langage, de la manière dont le message est formulé, de la manière dont on a choisi parmi les moyens (lexicaux) offerts par la langue ceux qui engendrent un certain type de discours, pour notre compte, un discours imagé.

La fonction poétique entraîne un certain usage des signes.

"Ce n'est que dans des jeux d'actes ayant pour fin la communication qu'un usage symbolique des signes est interprétable et interprété référentiellement.

Par conséquent, pour s'exprimer de façon imagée, le système de communication d'une société doit être considéré purement et simplement comme l'espace décisif de l'objectivité /...../. Ce n'est que dans le cadre de situations concrètes que des énonciations linguistiques (des textes et des constituants textuels) sont interprétés comme l'indication qu'il faut prendre contact avec des éléments déterminés, linguistiques ou non, de la situation sémantique, et que la parole devient informative et efficace du point de vue de sa valeur communicative" (S.Schmidt, 1973: 138-139).

2. Le texte se constitue comme résultat d'un jeu d'actes de communication, le texte est cette forme linguistique qui réalise la communication avec ses six facteurs constitutifs. La communication linguistique à intention littéraire "est au départ la réponse de l'auteur à un défi exceptionnel" - écrivait M.Riffaterre (1971, 41).

Quelle configuration acquiert chacun des éléments de la communication lors de la communication textuelle?

2.1.1. Dans le cas d'un texte écrit, l'ÉMETTEUR est constitué par un ou plusieurs s c r i p t e u r s, selon qu'il s'agit d'une oeuvre individuelle ou collective. La nécessité de ce(s) scripteur(s) à l'initiative du texte n'implique aucunement qu'ils soient connus des destinataires du message. Les textes anonymes abondent. Contrairement à ce qui se produit dans un acte de communication parlée, l'émetteur d'un texte écrit n'est pas en contact de communication directe avec ceux auxquels il le destine. Cet émetteur "est toujours à l'initiative d'un message différé. Un laps de temps plus ou moins long s'écoule nécessairement entre la production d'un texte et sa réception, entre la rédaction d'un placard publicitaire et son affichage, entre l'élaboration d'un et sa distribution, l'envoi d'une lettre et sa réception. Ce laps de temps connaît une amplitude maximale dans le cas d'un texte littéraire. Un écrivain vise dans sa production non seulement son temps, mais la postérité. Cette production à effet retardé est un des traits dominants de ce type de texte [le texte littéraire, n.n.] et a pour conséquence de faire passer l'émetteur au second plan, au profit du récepteur. Le cas limite est fourni par les correspondances qui fonctionnent comme textes littéraires sans avoir été écrits dans cette intention", (R.Lafont & Fr.Gardès - Madray, 1976: 20).

2.1.2. Conçu comme produit de l'énonciation, le texte a pour émetteur un é n o n c i a t e u r, sujet qui s'énonce à a n s et p a r le texte, sujet producteur d'un discours destiné à un allocutaire explicite ou implicite, présent ou absent dans l'acte de communication verbale.

Cet énonciateur, nommé par ailleurs i n s t a n c e é n o n c i a t i v e, apparaît clairement dans des textes dialogués du type Jacques le Fataliste et son Maître où sur

un récit principal sont greffés de nombreux autres micro-récits, les différents enchaînements qui structurent le texte permettant au narrateur de s'ingérer dans le déroulement du fil narratif. Le statut de performatif d'un tel discours est hors de doute. En voici un exemple :

(16) Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-midi; il faisait un temps lourd; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : "Celui-là était apparemment encore écrit là-haut....."

Vous voyez, lecteur, que JE suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à MOI de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes!

(Diderot, Jacques le Fataliste et son Maître, 16)

Faisant semblant de prêter l'oreille au lecteur, son allocataire, l'instance énonciative marque de sa présence la suite du texte :

L'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin. - Et où allaient-ils? - Voilà la seconde fois que vous ME faites cette question, et la seconde fois que JE vous répondez: - Qu'est-ce que cela vous fait? Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques..... Ils allèrent quelque temps en silence. Lorsque chacun fut un peu



remis de son chagrin, le maître dit à son valet: "En bien, Jacques, où en étions-nous de tes amours?"

(Diderot, Op.cit., 16)

Les morphèmes de première personne singulier témoignent de l'existence du sujet énonciateur, du narrateur qui prend à témoin le lecteur.

2.1.3. Les textes marqués par la présence prédominante du sujet narrateur sont ceux des confessions ou des récits autobiographiques. De pareils textes à la première personne sont ceux du type Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau.

Le je(u) de l'énonciation" - selon l'expression de S. Lecointre et J. Le Galliot (1973: 64-79) y apparaît **clairement**.

Le je énonciateur est tantôt le conteur, tantôt l'un des actants ou personnages du récit. Ce n'est que la situation de communication, la pragmatique linguistique qui ~~lève~~ l'ambiguïté du morphème je .

Néanmoins ce qui constitue le propre de ces textes, c'est le syncrétisme réalisé par la coïncidence du conteur avec l'agent ou actant principal.

Soit, comme exemple, le texte suivant tiré des Confessions de Jean - Jacques Rousseau :

Je sentis avant de penser; c'est le sort commun de l'humanité. Je l'éprouvai plus qu'un autre. J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq <sup>ou</sup> six ans; je ne sais comment j'appris à lire; je <sup>ne</sup> me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi; c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même. / ..... / Sans cesse occupé de Rome et d'Athènes, vivant pour ainsi dire avec leurs grands hommes, né moi-même citoyen d'une

république, et fils d'un père dont l'amour de la patrie  
était la plus forte passion, je m'en enflammais à son  
exemple; je me croyais Grec ou Romain; je devenais le  
personnage dont je lisais la vie : le récit des traits de  
constance et d'intrépidité qui m'avaient frappé me rendait  
les yeux étincelants et la voix forte. Un jour que je ra-  
contais à table l'aventure de Scaevola, on fut effrayé de  
me voir avancer et tenir la main sur un réchaud pour re-  
présenter son action

(J.J.Rousseau, Les Confessions)

"L'autobiographie fonctionne comme un compromis entre le récit proprement dit et le "discours". Elle est récit dans la mesure où rapporter les événements consiste, comme le fait observer STAROBINSKY, à esquisser un portrait où l'on introduit la durée et le mouvement/...../ Elle est discours dans la mesure où la narration est marquée de la première personne du scripteur.

Le texte autobiographique renvoie au moment de son écriture en même temps qu'au passé du scripteur et, en ce sens, on peut dire qu'il instaure une double relation: en rétrospective, relation entre le scripteur et son passé; en prospective, relation

entre le scripteur et un avenir confondu avec la circulation du produit-texte. L'acte d'écrire s'affirme comme une médiation entre une énonciation qui s'assume dans l'énoncé et les destinataires du message" (R.Lafont & Fr.Gardès - Madray, 1976: 179-180).

2.1.4. Les poèmes lyriques témoignent, eux aussi, de la présence de l'émetteur, ce moi lyrique qui s'épanche dans un discours dont la fonction prédominante est la fonction émotive ou expressive.

Soit cet exemple du fameux poème Le Vallon de Lamartine:

Mon cœur, lassé de tout, même de l'espérance,

N'ira plus de ses vœux importuner le sort;

Prêtez-moi seulement, vallons de mon enfance,

Un asile d'un jour pour attendre la mort.

.....

J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie,

Je viens chercher vivant le calme de Léthé;

Beaux lieux, soyez pour moi ces bords où l'on oublie:

L'oubli seul désormais est ma félicité.

.....

2.2.1. Les RÉCEPTEURS d'un texte sont, le plus souvent, les lecteurs. Le lecteur est pour M.Riffaterre (1971, 41) "la cible consciemment choisie par l'auteur". Le message doit obligatoirement avoir un destinataire. L'encodeur d'une information la destine à quelqu'un, sinon il s'abstient de l'émettre. Le texte comme acte de communication "infirme le mythe du message qui ne s'adresse à personne ou de la littérature sans public./../ L'impression d'un livre suppose la visée d'acheteurs pour le produit qu'on met ainsi en circulation" (R.Lafont & Fr.Gardès - Madray, 1976: 20).

Le texte écrit est produit, on l'a déjà affirmé, dans une perspective de "naissance différée" (R.Lafont & Fr.Gardès - Madray, 1976:22) qui conditionne sa production et sa réception.

S'il s'agit d'une représentation théâtrale ou d'une lecture publique, les destinataires d'un texte sont les a u d i - t e u r s .

L'existence du monologue n'est qu'une exception apparente à la nécessité du récepteur, puisque <sup>l'émetteur</sup> ~~l'émetteur~~ s'y dédouble en destinataire et destinataire. Qu'on se rappelle, à ce sujet, la ~~l'~~ expression familière : se parler à soi-même .

2.2.2. L'examen du rôle du récepteur dans la communication textuelle ne saurait oublier l'intéressante théorie de l'archilecteur émise par la stylistique de M.Riffaterre. Le texte recèle - selon M.Riffaterre - un stimulus stylistique. "Dans la fonction destinataire-destinataire qui actualise le t e x t e , le comportement du récepteur peut être subjectif et variable, mais il a une cause objective invariable. Dans le message linguistique /..../, le passage de l'effet de style potentiel à l'effet de style réel est un phénomène double: d'abord, l'unité stylistique, ensuite l'éveil de l'attention du lecteur. Il s'ensuit que l'investigation stylistique devra utiliser des i n f o r m a t e u r s . Ceux-ci nous fourniront des réactions au texte ...." (M.Riffaterre, 1971: 42). Le groupe d'informateurs utilisé pour chaque stimulus ou pour une séquence stylistique entière sera appelé a r c h i l e c t e u r . Celui-ci, qui n'est pas sans rapport au lecteur ordinaire, déchiffre le texte en progressant dans le même sens que la séquence verbale, de droite à gauche, du début à la fin. "L'archilecteur est une somme de lectures, et non une moyenne. C'est un outil à relever

les stimuli d'un texte, ni plus ni moins. L'élimination du contenu des réactions des lecteurs est essentielle: elle protège contre les classifications préconçues (comme celle de la rhétorique), elle permet au relevé d'être transhistorique, transidéologique, d'inclure des faits dont l'interprétation a changé parfois du tout au tout et de tenir compte même des réactions négatives; enfin et surtout, c'est elle qui élimine la subjectivité de ces réactions, cette subjectivité (approbation, désapprobation, interprétation comme intention, interprétation esthétique, philosophique, etc.), étant uniquement de contenu /.../ Il ne reste de l'auteur que le texte, et quant au lecteur ses réactions sont des processus psychologiques, certes, mais l'architecteur n'est concerné que par ce qui les déclenche, c'est-à-dire les composants du texte" (M.Riffaterre, 1971: 46-47).

Grâce à l'architecteur, le texte crée dans l'esprit du lecteur une illusion. Cette illusion - note M.Riffaterre - "n'est pas imagination pure ou fantaisie gratuite: elle est conditionnée par les structures du texte et par la mythologie ou idéologie de la génération et de la classe sociale du lecteur," (Op.cit.49). Ainsi il sera possible de dégager les constantes de ce décodage textuel, si infinie que soit la variété des lecteurs, les invariants du contenu informationnel transmis par le discours.

M.Riffaterre lui-même tenta une application de sa théorie de l'architecteur, à l'analyse des Chats de Ch.Baudelaire, et J.-Cl.Chevalier est l'auteur d'une application à Mallarmé.

2.2.3. La fonction conative du texte apparaît lorsqu'on envisage celui-ci en tant que produit de l'énonciation. Le récepteur de la communication textuelle est alors l'allocutaire. L'énonciateur ou le locuteur se voit souvent amener à faire appel à son allocutaire.

Soit ce fragment de Jacques le Fataliste où la joute énonciateur - allocutaire met en évidence la fonction conative du langage textuel ainsi que le jeu de l'énonciation :

Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de VOUS désespérer!

Je donnerais de l'importance à cette femme; j'en ferais la nièce d'un curé du village voisin; j'amènerais les paysans de ce village; /...../ Jacques et son maître s'en étaient aperçus; l'amour n'a pas toujours attendu une occasion aussi séduisante. Pourquoi Jacques ne deviendrait-il pas amoureux une seconde fois? pourquoi ne serait-il pas une seconde fois le rival et même le rival préféré de son maître? /...../ - Toujours des questions. VOUS ne VOULEZ donc pas que Jacques continue<sup>le</sup> à vous raconter de ses amours? Une bonne fois pour toutes, EXPLIQUEZ-VOUS; cela VOUS fera-t-il, cela ne VOUS fera-t-il pas plaisir? Si cela VOUS fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs.

(Diderot, Jacques le Fataliste et son Maître)

L'emploi des formes verbales remettons, laissons, revenons, à l'impératif, première personne du pluriel, signifie que l'énonciateur-conteur prend à témoin son allocutaire, s'associe avec lui pour faire dérouler le fil des événements. C'est une sorte de mécanisme qui règle le fonctionnement de la machine narrative.

Ou, par ailleurs, après ~~sa~~ avoir conduit un certain temps le dialogue entre Jacques et son Maître, le narrateur se conclure, tout en s'adressant à son allocutaire, le lecteur :

VOUS concevez, LECTEUR, jusqu'où je pourrais pousser cette conversation sur un sujet dont on a tant parlé, tant écrit

depuis deux mille ans, sans en être d'un pas plus avancé.  
Si VOUS me SAVEZ peu de gré de ce que je VOUS dis, SACHEZ -  
m'en beaucoup de ce que je ne VOUS dis pas, (Ibidem, 20).

2.2.4. Dans une très connue nouvelle sous forme de lettre du volume Lettres de mon moulin - La chèvre de M. Séguin - Alphonse Daudet s'adonne à un jeu de masques. Le scripteur littéraire est donné comme équivalent de l'épistolier. Le "je" énoncé se construit comme un masque devant le je de la lettre sociologique prétendue" (R.Lafont & Fr.Gardès - Madray, 1976: 137), le scripteur feignant de répondre à une lettre par laquelle le poète Pierre Gringoire lui annonçait qu'il avait refusé une place de chroniqueur dans un bon journal de Paris. Le nom du personnage Pierre Gringoire est emprunté à l'intertextualité littéraire qui en efface l'identité historique. Le texte de cette lettre se constitue comme spectacle littéraire.

Le tu sert à camoufler sous le nom du poète Pierre Gringoire un tu/je de 1866 qui refuse une place de chroniqueur pour garder sa liberté. Le destinataire symbolisé par le poète dramatique Pierre Gringoire, ayant vécu à Paris à la fin du Moyen Age, est très fréquemment évoqué dans la lettre d'Alphonse Daudet.

Ah! Gringoire, qu'elle était jolie la petite chèvre de M.  
Séguin! qu'elle était jolie avec ses yeux doux, sa barbiche  
de sous-officier, ses sabots noirs et luisants./...../.  
C'était presque aussi charmant que le coq d'Esmeralda,  
tu te rappelles, Gringoire?

La fable de la chèvre, l'histoire animale avec l'apologue sont brisées à chaque propos par l'appel à l'interlocuteur caché sous le masque de Pierre Gringoire :

Tu ris, Gringoire? Parbleu! je crois bien; tu es du  
parti des chèvres, toi, contre ce bon M.Séguin.

Ou encore :

Tu penses Gringoire, si notre petite chèvre était heureuse!

Il paraît même, - ceci doit rester entre nous, Gringoire, - qu'un jeune chamois à pelage noir eut la bonne fortune de plaire à Blanquette.

La lettre s'achève avec la formule du style épistolaire :

Adieu, Gringoire!

Au-delà de la symbolisation révélée par l'analyse praxémique de R.Lafont et Fr.Gardès - Madray, ce texte renferme des éléments révélateurs de la fonction conative.

2.2.5. Le récepteur marqué par le pronom de deuxième personne tu ou vous acquiert une configuration complexe dans un récit tel La Modification de M.Butor. Le morphème de deuxième personne représente dans le roman de Butor une multiplicité d'êtres: le locuteur, le narrateur, les différentes instances agissantes qui sont les acteurs du drame décrit, le lecteur.

Voici un premier exemple où vous représente l'actant ou le personnage central du roman, Léon Delamare :

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre et, de votre égale droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.

Dans ce fragment final du roman de Butor, vous est investi du sémantisme 'narrateur' ou 'producteur, créateur du texte':

Le mieux, sans doute, serait de conserver à ces deux villes leurs relations géographiques réelles,



et de tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de VOTRE aventure, le mouvement qui s'est produit dans VOTRE esprit accompagnant le déplacement de VOTRE corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires,  
vers ce livre futur et nécessaire dont VOUS tenez la forme dans VOTRE main.

Le vous qui représente le 'narrataire' apparaît dans des phrases telles que:

Le train s'arrête; VOUS êtes à Rome dans la moderne Stazione Termini.  
Il fait encore nuit noire.

VOUS êtes seul dans le compartiment avec les deux jeunes époux qui ne descendent pas ici, qui s'en vont jusqu'à Syracuse.

VOUS entendez les cris des porteurs, les sifflets, les halètements, les crissements des autres trains.

2.2.6. Dans les textes lyriques, la prédominance de la fonction conative est le propre de la littérature d'exhortation, de supplication et blasphematoire.

Voici un cas d'injonction sur le mode de la confession lyrique à modalité affectivo-désidérative:

O temps! suspends ton vol; et vous, heures propices!

Suspendez votre cours:

Laissez-nous savourer les rapides délices

Des plus beaux de nos jours!

.....

O lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!

Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,

Gardez de cette nuit, gardez belle nature,

Au moins le souvenir!

( Alphonse de Lamartine, Le Lac )

Dans la classique tirade des imprécations de Camille, de la tragédie de Corneille Horace (Acte IV, scène V), la fonction conative est centrée sur un destinataire de troisième personne. Cet exemple nous prouve que le destinataire du message peut ne pas être présent à l'acte de communication, donc peut être assuré par une personne délocutive. C'est un d e s t i n a t a i r e et non pas un a u d i t e u r <sup>1)</sup>:

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!

Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!

Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!

Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!

Puissent tous ses voisins ensemble conjurés

Saper ses fondements encore mal assurés!

.....  
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,

Et de ses propres mains déchire ses entrailles!

Que le courroux du ciel allumé par mes vœux

fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!

2.3. Nous proposons, dans le tableau ci-dessous, la configuration qu'acquiert le d e s t i n a t e u r et le d e s t i n a t a i r e dans la communication textuelle:

1) il nous semble ainsi très opportun de relever la <sup>double</sup> distinction faite par J.Cl.Anscombe : locuteur / énonciateur et auditeur / destinataire (voir J.Cl.Anscombe 1979 : 70 -71).

Facteur de la communication	Point de vue sur le texte			
	texte écrit ou objet clos	texte comme objet de l'é- nonciation	Type de texte: narratif	Type de texte: lyrique
0	1	2	3	4
DESTINATEUR (ÉMETTEUR)	scripteur(s) ( je 'écri- vant' ) ou 'producteur référentiel'	énonciateur (instance énoncia- tive)	• narrateur • actant (agent) du récit	moi lyrique
DESTINATAIRE (RECEPTEUR)	• lecteur ( tu 'licant' ) • archilec- teur	allocutaire ( auditeur )	narrataire	• sujet (objet) de l'exhorta- tion • sujet (objet) de la suppli- cation • sujet (objet) du blasphème.

2.4.1. Le MESSAGE est constitué par le t e x t e ; il s'agit de l'invariant linguistique que la lecture ne saurait user. Les caractéristiques et les limites du texte mettent leur sceau sur la spécificité de la fonction poétique dans la communication textuelle.

Le premier caractère du texte est d'être é c r i t et, de ce fait, d'être placé sous le signe de la lettre et de ses contraintes.

Cette restriction répond à un impératif épistémologique. La stratégie des textes parlés diffère sur deux points essentiels de la stratégie de l'écrit. D'abord, le statut du sujet n'y est pas le même, et ce fait ressort aussi du tableau ci-dessus. En emboîtant le pas à R.Lafont et Fr.Gardès - Madray, nous considérons le sujet comme "producteur référentiel". Il en va tout autrement de nombre d'improvisations orales qui se constituent en textes. D'autre part, le texte écrit est produit, on l'a déjà dit, dans une perspective de "naissance différée" ( R.Lafont & Fr.Gardès - Madray, 1976: 22) qui conditionne sa production et sa réception.

Les pratiques discursives écrites portent sur les marques qui distinguent et opposent message écrit et message oral. Dans le code écrit, les marqueurs linguistiques précisent la modalité

de l'assertion. On y rencontre des formules du type: Comment?  
dit-elle avec surprise/douleur/ joie/ étonnement....

Le scripteur est également contraint de décrire tous les éléments du contexte situationnel dont il désire informer ses auditeurs-lecteurs, fait qui confère au texte une longueur souvent supérieure à celle d'un propos oral.

Le deuxième caractère du texte - analysé par R.Lafont & Fr. Gardès-Madray - est sa clôture formelle. Tout texte est encadré par deux blancs typographiques. "Ces blancs qui précèdent et suivent tout texte le bornent et cette clôture est toujours présente, même si, par ailleurs, le système de décodage permet de poser l'existence de textes non clos. Les blancs typographiques qui encadrent le texte ont valeur de blancs sémantiques qui limitent un ensemble syntagmatiquement fermé. Ainsi, conçu, le texte est appréhendé comme une extension de la phrase, il a comme trait commun avec elle cette clôture syntagmatique faite d'un tissu de concaténations ou enchaînements" (R.Lafont & Fr.Gardès - Madray, 1976: 23).

Cette clôture syntagmatique du texte permet sa segmentation en paragraphes, chapitres, parties.

Le texte renferme - croyons-nous - un troisième caractère. Il est déterminé par un fait culturel spécifique. La production du texte, son écriture sont le fait d'une certaine matrice culturelle. Une publicité française témoignera du mode de civilisation française; une nouvelle de Maupassant porte le sceau d'une certaine matrice culturelle et idéologique; une fable de la Fontaine porte le cachet de l'esprit du XVII<sup>ème</sup> siècle français. Autrement dit, le texte recèle en lui les marques, les traces d'une idéologie. Il n'y a pas de

texte hors d'un ensemble d'idéologèmes (le mot est de J.Kristeva). Toute analyse éclairante du texte devra aboutir à une praxématique. Celle-ci, conçue comme la science matérialiste du texte, se veut une linguistique dynamique, psychologique, pragmatique, sociologique, réaliste de la production de texte. Ses fondateurs sont R.Lafont et Françoise Gardès - Madray.

La production dynamique du sens dans le texte conduira à la découverte des <sup>praxèmes</sup> ~~auxèmes~~ et du processus de signifiante.

Voici, à titre d'exemple, un petit texte, tiré de la presse, renfermant des praxèmes propres à la civilisation anglaise. Il y est question de l'acte de demande formulé d'une manière implicite et témoignant d'un certain mode de civilisation:

Au cœur de Londres, une maison en ravalement. Sur les échafaudages, une pancarte: "Nous regrettons les inconvénients que ces travaux occasionnent aux piétons. Mais pouvez-vous, s'il vous plaît, emprunter l'autre trottoir?"

(Paris Match, 1959, 13 avril 1979).

2.4.2. La production du texte est une mise en texte d'informations par laquelle un locuteur/auditeur réalise des intentions de communication et produit un effet sémantique. Selon S.Schmidt, le processus de mise en texte d'informations est à décrire comme un procès de sélection et de concaténation d'éléments pris dans des répertoires où l'auteur peut choisir, à des niveaux différents, entre plusieurs éléments mis à sa disposition.

La production du texte est un processus de décisions, dont les étapes individuelles sont réglées par l'intention dominante de communication ou de production d'un effet, l'intention du locuteur" (J.Schmidt, 1973: 146).

Prenons, par exemple, le poème La gare de Francis Ponge. La projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison - selon le propos jakobsonien - marque le propre d'un pareil texte. C'est que la fonction poétique y est prédominante. La gare est définie par un enchaînement de propositions puisées par d'encodage dans un répertoire de lexèmes, de syntagmes et de procédés syntaxiques qui représentent un choix. Ce choix relève d'une option anthropologique. La gare est:

Un quartier phlegmoneux, sorte de plexus ou de nodosité tubéreuse, de ganglion pulsatile, d'oignon lacrymogène et charbonneux.

Gonflé de rires et de larmes, sali de fumées.

Un quartier mattineux, où l'on ne se couche pas, où l'on passe les nuits.

Un quartier quelque peu infernal où l'on salit son linge et mouille ses mouchoirs.

Où chacun ne se rend qu'en des occasions précises, qui engagent tout l'homme, et même le plus souvent l'homme avec sa famille, ses hardes, ses bêtes, ses lares et tout son saint-frusquin.

.....  
Un lieu d'efforts maladroits et malheureux, où rien ne s'accomplit sans grosses difficultés de démarrage, manoeuvre et parcours, sans bruit de forge ou de tonnerre, raclements, arrachements : rien d'aisé, de glissant, de propre, du moins tant que le réseau n'a pas été électrifié;  
 /...../

(Francis Ponge, Pièces, 69-70).

L'effet sémantique du texte est saisissant. La structure profonde du texte, le "g é n o t e x t e" filtre un nombre d'informations qui braquent l'attention du lecteur sur le message, sur le manière dont il est formulé. Les constituants textuels,

autant de structures nominales, marquant le choix du locuteur. Les faits stylistiques engendrés par la production de ce texte appartiennent toujours à la structure profonde, au génotexte. À cet égard, on notera que la technique selon laquelle R. Queneau raconte de quatre-vingt dix neuf manières différentes la même histoire banale dans Les Exercices de Style témoigne, elle-aussi, de la présence du facteur message dans la communication textuelle.

2.5. Le CODE est constitué par la ou les langues dans laquelle ou lesquelles le texte est écrit.

C'est ici qu'apparaît la difficulté de la transposition du schéma de Jakobson à l'étude de la littérature. La langue naturelle est frappée d'ambiguïtés, de polysémie, permettant plusieurs niveaux d'encodage et de décodage. "L'expression au moyen d'une langue naturelle rend possible une pluralité d'écritures et de lectures." ↗

Le recours aux messages piégés par un contre-code, qu'utilisent par exemple les organisations clandestines de résistance, fournit un cas limite, mais la polyvalence des éléments linguistiques et de leur combinatoire permet de piéger tout message. Les études de SAUSSURE sur les anagrammes en sont une remarquable illustration" (R. Lafont & Fr. Gardès-Madray, 1976: 21).

Il existe pourtant un code de la littérature, sous-code qui ressemble à un rituel et grâce auquel le message est reconnaissable comme littéraire. Le code de la littérature, ce langage de second degré, est un langage de connotation.

2.6. La complexité du RÉFÉRENT ou CONTEXTÉ atteint son plus haut niveau lors de la communication textuelle. À lire R. Lafont et Fr. Gardès-Madray, le référent textuel linguistique



peut s'envisager de deux manières. Au sens étroit, il désigne l'environnement que constitue l'ensemble d'une œuvre lorsqu'on en analyse un extrait. Ce contexte, micro-linguistique, est structuré au moyen des paragraphes, chapitres, parties.

Au sens large, le référent textuel désigne l'intertextualité, tissu de rapports que l'opération d'écriture-lecture instaure entre les textes parallèles ou en opposition. Cette interférence textuelle est relative dans la mesure où elle fait appel au contexte socio-culturel de l'émetteur et du récepteur, à leur idéologie. Dans ce second sens, le référent textuel renvoie au contexte pragmatique qui génère l'œuvre, aux données sociologiques, psychologiques, historiques et politiques qui forment le macro-contexte. Ce référent extra-linguistique est à l'origine de grandes difficultés.

Le caractère différé de la communication textuelle accentue les différences entre le hic et nunc du **SCRIPTEUR** et celui des **AUDITEURS - LECTEURS**. Ces différences atteignent leur amplitude maximale dans les textes littéraires.

"Le référent situationnel pose les rapports de l'homme à la réalité à travers le langage; il implique donc les conceptions du monde des producteurs de textes et de ceux qui, par leur lecture, réactivent cette production. L'opération de lecture n'est pas /.../ passive ou innocente; elle constitue un facteur actif et primordial de la dynamique du sens." (R.Lafont & Fr.Garès - Madray, 1976: 21).

E c r i t u r e   e t   l e c t u r e   sont sous-tendus par des processus psychologiques et idéologiques.

Il existe des textes centrés sur la fonction référentielle, dont le facteur essentiel est le contexte. Ceux-ci sont des textes i n f o r m a t i f s , dont le but premier est la communication d'une information.

L'auditeur d'un pareil texte et réceptif; c'est un simple récepteur.

3. Nous aimerions reproduire, en guise de conclusion à ce chapitre, le schéma de l'engendrement du texte dans la théorie de la communication. Ce schéma est dû S.Schmidt (1973: 149).

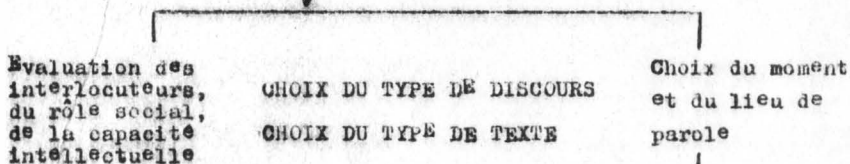
#### ÉLÉMENTS À PRÉSUPPOSER CHEZ L'AUTEUR

- a) disposition psychique (par ex. envie de communiquer)
- b) conditions socio-culturelles et socio-économiques préalables
- c) compétence linguistique
- d) culture et connaissance

#### INTENTION DE L'AUTEUR

Intention de communication et de production d'un effet

#### CHOIX DU MODE DE MANIFESTATION



#### STRUCTURE PROFONDE DU TEXTE (=GÉNOTEXTE)

Selection et concaténation des lexicoïdes

#### CONCEPTS PROPOSITIONNELS

Topic, Comment  
 Temps, Mode

#### LEXICALISATION

#### MISE EN FORME DE TEXTE

(au niveau de la macrostructure)

#### STRUCTURE DE SURFACE (= PHÉNOTEXTE)

LE TEXTE NARRATIFI) Le récit ou la structure textuelle narrative

9. La communication narrative a pour noyau le récit. Tout message narratif est fondé sur le récit. Objet de la communication narrative, le récit suppose un donateur ou émetteur et un destinataire ou récepteur.

Nous avons vu que le texte est une grande phrase, un enchaînement de séquences, la séquence étant, à son tour, un enchaînement de propositions. Trois niveaux intégratifs sont donc à considérer dans l'établissement de la structure narrative: la proposition, la séquence, le texte. La proposition sera intégrée à la séquence, celle-ci sera intégrée au texte :

PROPOSITION → SÉQUENCE → TEXTE.

1. Le récit revêt une variété prodigieuse de genres, "eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comiques, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit; toutes les classes, tous les groupes humains ont

leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposés : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique transculturel, le récit est là, comme la vie", écrivait R. Barthes en 1966 (in Communications 8: 1).

A. J. Greimas parlait de 'signification narrativisée' (1970:183), de l'installation des structures narratives comme palier structural autonome, en tant qu'"instance autonome à l'intérieur de l'économie générale de la sémiotique, conçue comme science de la signification"(1970:159).

Il existera, à ce sujet, deux niveaux de la narrativité: un niveau immédiat constituant une sorte de tronc structurel commun, où la narrativité se trouve située et organisée antérieurement à sa manifestation, et un niveau apparent de la narration, où les diverses manifestations de celle-ci sont soumises aux exigences spécifiques des substances linguistiques à travers lesquelles elle s'exprime

Ainsi un niveau sémiotique commun est donc distinct du niveau linguistique et lui est logiquement antérieur, quel que soit le langage choisi pour la manifestation. Aux structures narratives, dont l'essence est sémiotique, correspondent - au niveau de la manifestation - les structures linguistiques du récit (A. J. Greimas, 1970:158).

1.2. Le récit est donc un iversel. C'est la forme essentielle que revêt le discours narratif.

Un discours narratif est un type spécifique de discours d'action. Celui-ci est "un discours qui contient des descriptions d'actions, c'est-à-dire des propositions, ou des séquences de propositions, interprétées comme des actions dans un monde ou une suite d'événements possibles.

Une action est un changement d'état provoqué par une personne consciente dans l'intention de provoquer ce changement et dans le but que ce changement entraîne une modification désirée de l'état initial.

Ce changement directement provoqué est un changement concret qu'on appelle acte. Un acte peut être interprété comme une action s'il est lié à l'intention et au but qui lui correspondent. Une personne est un agent quand elle provoque une action. Le résultat d'une action a pour cause l'acte intentionnel en ceci qu'il n'aurait pas été réalisé dans le même temps, sans l'acte. On effectue également une action quand l'acte empêche un événement, c'est-à-dire un changement d'état, non désiré, de se produire. Dans ce cas, sans l'acte, le monde aurait été modifié" (W. Kintsch & T.A. Van Dijk, 1975 : 103-104).

2.1. Le concept de récit impose la distinction entre narration et description. "Tout récit comporte /.../ d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description" (G. Genette, 1966 : 156).

L'étude des rapports entre le narratif et le descriptif se ramène, pour l'essentiel, à considérer les 'fonctions diégétiques' de la description, c'est-à-dire le rôle joué par les aspects descriptifs dans l'économie générale du récit. La description peut se concevoir indépendamment de la narration, pourtant on ne la trouve jamais à l'état libre; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. Il y a des genres narratifs, comme l'épopée, le conte, le roman, où la description peut occuper une très grande place, sans cesser d'être, comme par vocation, un simple auxiliaire du récit. Il ne saurait exister,

en revanche, de genres descriptifs purs, et l'on imagine mal, sauf le domaine didactique ou les fictions semi-didactiques, une œuvre où le récit se comporterait en auxiliaire de la description.

2.2. Le récit et la corrélation narration / description qui lui est propre caractérisent le message narratif transmis par des textes en prose ou en vers. Voici l'interrelation entre narration et description s'étaler dans le début de La Peste de Camus :

La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide. D'aspect tranquille, il faut quelque temps pour apercevoir ce qui la rend différente de tant d'autres villes commerçantes, sous toutes les latitudes. Comment faire imaginer, par exemple, une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes, ni froissements de feuilles, un lieu neutre pour tout dire? Le changement des saisons ne s'y lit que dans le ciel. Le printemps s'annonce seulement par la qualité de l'air ou par les corbeilles de fleurs que de petits vendeurs ramènent des banlieues; c'est un printemps qu'on vend sur les marchés. Pendant l'été, le soleil incendie les maisons trop sèches et couvre les murs d'une cendre grise; on ne peut plus vivre alors que dans l'ombre des volets clos.

Les passages descriptifs sont formés d'énoncés centrés sur le verbe être, alors que les passages narratifs sont axés sur des verbes du type faire.

Structure narrative formée d'énoncés du type faire, basée sur la représentation des événements et des actions dont les actants sont les personnages, le récit caractérise aussi des textes en vers, tel ce poème

de Francis James:

Le pauvre pion doux si sale m'a dit: j'ai  
Bien mal aux yeux et le bras droit paralysé.  
Bien sûr que le pauvre diable n'a pas de mère  
Pour le consoler doucement de sa misère.

Il vit comme cela, pion dans une boîte,  
Et passe parfois sur son front froid sa main moite.

Avec ses bras il fait un coussin sur un banc  
Et s'assoupit un peu comme un petit enfant.

Mais au lieu de traversin bien blanc, sa vareuse  
Se mêle à sa barbe dure, grise et crasseuse.

Il économise pour se faire soigner.  
Il a des douleurs. C'est trop cher de se doucher.

Alors il enveloppe dans un pauvre linge  
Tout son pauvre corp misérable de grand singe.

(Le Pauvre Pion, dans le vol. De l'Angélus de  
l'Aube à l'Angélus du Soir)

Ce qui fait d'un texte un récit c'est justement la présence des événements et des actions dont l'expression linguistique est le verbe.

À remarquer dans ce récit de Fr. James l'occurrence des verbes: dire, avoir mal aux yeux, consoler, vivre, passer, économiser, avoir des douleurs, envelopper, moyennant lesquels on pourrait découper le poème en autant de propositions. Une proposition serait alors la suite:

PRÉDICAT + NOM (AGENT) + X + Y,

où X représente un autre argument nominal (du type Datif, Bénéficiaire...)

et Y est un circonstant (spatial, temporel, causal) ou un couple de circonstants.

2.3. Le propre du récit est son caractère anthropomorphe. Le récit est récit parce qu'il implique des êtres humains qui agissent et/ou des intérêts humains.

La structure sémantico-syntaxique des énoncés narratifs est caractérisée par ce que A.J.Greimas appelle 'le faire anthropomorphe'.

"Un faire, qu'il soit pratique ou mythique, implique, en tant qu'activité, un sujet humain (ou du moins anthropomorphisé "le crayon écrit"). Autrement dit, le faire est une opération spécifiée par l'adjonction du classeme 'humain' (1970:167). D'autre part, la vocation anthropomorphe du récit apparaît dans le fait que le message narratif se situe à l'intérieur du processus de communication textuelle qui se déroule entre un destinataire et un destinataire. Comme A.J.Greimas le souligne, le "f a i r e est une opération doublement anthropomorphe : en tant qu'activité, elle présuppose un sujet; en tant que message, elle est objectivée et implique l'axe de transmission entre destinataire et destinataire" (1970:168).

La fable comme genre narratif est bien un récit puisqu'il s'y agit d'instances agissantes promues au rang d'homme par un mécanisme d'anthropomorphisation.

L'anthropomorphisme est donc la loi du récit.

2.4. Certains théoriciens de la narratologie établissent aussi l'opposition entre récit et histoire.

L'histoire est le signifié ou contenu narratif, la diégèse, même si - comme le note G.Genette (1972:72) - ce contenu référentiel se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle. Ainsi, par exemple, le fait qu'un jeune homme se trouve, aux heures de pointe, dans un autobus parisien, que quelqu'un lui marche sur les pieds, puisqu'il y a une grande agglomération,



que d'autres voyageurs le bousculent et que quelques heures après, on l'aperçoit près de la Gare Saint-Lazare, en train de discuter avec un copain qui lui fait remarquer qu'il manque un bouton à son pardessus, constitué l'histoire qui a fourni à R. Queneau la matière de son récit à quatre-vingt dix neuf variantes devenu Exercices de Style. Une histoire unique, banale, un événement quotidien présenté de quatre-vingt dix neuf manières différentes qui constituent autant de messages littéraires. L'histoire est la diégèse.

Le récit proprement dit serait alors "le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même" (G. Genette, 1972: 72).

Le concept d'histoire apparaît aussi dans le mot français : raconter une histoire.

Tzvetan Todorov distinguait 'la récit comme discours' (sens 1) et 'le récit comme histoire' (sens 2).

Le récit littéraire, écrit ou oral, ne peut être "consommé", donc décodé actualisé, que dans un temps qui est celui de la lecture et/ou de l'audition.

À ce sujet, il convient de dire que le récit est une séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose-racontée ou temps du signifié et le temps du récit ou temps du signifiant. Les théoriciens allemands désignent ces deux temps par la distinction entre 'erzählte zeit' (= temps de l'histoire) et 'Erzählzeit' (= temps du récit).

"Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage "fréquentatif" de cinéma, etc.); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps" (Chr. Metz, 1968: 27, cit. ap. G. Genette, 1972: 77).

Le 'r a c o n t é', ce qu'on raconte, l'histoire, a des signifiants propres, ses ' r a c o n t a n t s' : "ceux-ci ne sont pas des mots, des images ou des gestes, mais les événements, les situations et les conduites signifiées par ces mots, ces images, ces gestes. Dès lors, à côté des sémiologies spécifiques de la fable, de l'épopée, du roman, du théâtre, du mime, du ballet, du film, des bandes dessinées, il y a place pour sémiologie autonome du récit" (Cl.Brémont, 1964: 4-5).

3. Pour ambigu qu'il soit, le terme r é c i t recouvre pourtant, comme G.Genette l'a synthétisé (1972: 71-72), trois acceptions distinctes.

3.1. Dans un premier sens, celui de l'usage courant, r é c i t désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements : ainsi appellera-t-on r é c i t d' U l y s s e les quatre chants de l'Odyssée ou l'on présente le discours tenu par le héros devant les Phéaciens.

3.2. Dans un deuxième sens, moins répandu, mais courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, r é c i t désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leur diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. "Analyse du récit" signifie alors l'étude d'un ensemble d'actions et de situations considérées en elles-mêmes, abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance : soit, dans ce cas, les aventures vécues par Ulysse depuis la chute de Troie jusqu'à son arrivée chez Calypso (G.Genette, 1972 : 71).

3.3. En un troisième sens qui est, semble-t-il, le plus ancien, r é c i t désigne l'acte de narrer pris en lui-même. La n a r r a t i o n est l'acte narratif producteur d'un récit. Ainsi, par exemple, Les mille et Une nuits en offrent un exemple généreux. Un

ou plusieurs narrateur(s) raconte(nt) une histoire qui forme un r é c i t e n c h â s s é dans la matrice X (personnage narrateur) raconte que . . . .

L'histoire de la malle sanglante (Khawam, I) devient dans l'acte de narration de cinq personnages un récit nucléaire enchâssé.

Chahrazade raconte que

Dja'far raconte que

le tailleur raconte que

le bardier raconte que

son frère (et il en a six) raconte que . . . . .

T.Todorov avait nommé cette dimension de la communication narrative 'les hommes - récits' (1971).

4. Toute théorie du texte suppose aussi une théorie de la lecture.

À cet égard, un récit est "un discours qui, d'une façon ou d'une autre, doit éveiller l'intérêt de l'auditoire, ou par le type d'actions et d'événements dont on parle, ou/et aussi par la façon dont ils sont racontés" (W.Kintsch & T.A.Van Dijk 1975 : 104).

Il existe des contraintes pragmatiques, c'est-à-dire événements et actions qui sont remarquables d'un certain point de vue, qui sont normalement inattendus et non banaux, et qui déterminent la structure du récit dans le sens suivant : une situation initiale doit être décrite avec la caractérisation des agents, des propriétés, du lieu, du moment temporel, et des circonstances physiques et socio-culturelles.

C'est par rapport à cette situation initiale que doivent être décrits un ou plusieurs événements spécifiques qui satisfont à la contrainte d'être remarquables.

Ainsi, le récit, objet de la communication narrative recèle-t-il en lui les deux pôles essentiels : destinataire et destinataire.

5. Le récit littéraire revêt une riche variété de configurations.

Une typologie du discours narratif tenant compte de la double dimension diachronique et synchronique <sup>(R)</sup> devait aboutir à une typologie du récit littéraire.

Néanmoins, l'invariant dans tout récit est fourni par la catégorie de l'ordre. On doit parler à ce sujet, tout en emboîtant le pas à T.Todorov, de trois types d'ordres qui caractérisent la structure interne du récit littéraire.

5.1. L'ordre causal ou logique a trait à l'enchaînement logique, implicatif des événements dans la syntaxe narrative.

L'implication, opérateur qui exprime la causalité, est la seule relation logique décrite jusqu'à présent en littérature.

• Il existe, tout d'abord, une causalité événementielle, exprimant l'idée que les événements qui apparaissent dans tel récit sont provoqués par des actions précédentes. Dans le récit primitif c'est le seul ordre prédominant. Les romans d'aventures, le roman classique d'aventures ou d'action, la littérature de masse actuelle, les romans policiers témoignent de cet ordre.

• La causalité psychologique est le propre des récits fortement "indiciels"; les romans psychologiques, des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles en sont l'illustration la plus achevée. Le récit Adolphe de Benjamin Constant, récit de paroles "dans lequel les personnages ne font rien d'autre que proférer des paroles, écrire des lettres ou s'enfermer dans les silences ambigus" (T.Todorov, 1971: 100) témoigne, par excellence, de la causalité psychologique. C'est par la littérature romantique que cet ordre devient caractéristique d'un certain type de textes narratifs. La causalité psychologique est dominante dans le récit de G.Flauvert, Madame Bovary. Les récits et confessions à caractère autobiographique de la dernière décennie sont basés surtout sur la causalité psycholo-

gique. On pourrait citer, à titre d'exemples, Les Paramémoires d'un Gaulois de Robert Escarpit, Hôtes de passage d'André Malraux Souvenirs Pieux de Marguerite Yourcenar, La Marée de soir d'Henry de Montherlant, Le vagabond qui passe sous une ombrelle trouée de Jean d'Ormesson, où la structure narrative est sous-tendue et motivée par la seule causalité psychologique.

• Dans la causalité philosophique, les actions sont des symboles de certaines idées ou concepts lesquels président à l'établissement du projet narratif. Les contes philosophiques de Voltaire en sont l'exemple le plus classique.

5.2. L'ordre temporel a trait, d'une part, aux rapports entre temps de l'histoire et temps du récit, à l'enchaînement des séquences narratives dans la temporalité du récit proprement-dit, d'autre part.

À lire G. Genette (1972: 78), les relations entre temps de l'histoire et temps du récit sont structurées selon trois coordonnées :

- les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit ;
- les rapports entre la durée variable de ces événements ou segments diégétiques et la pseudo-durée (en fait longueur de texte, longueur de la lecture) de leur relation dans le récit ;
- les rapports de fréquence ou relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit.

En fait, étudier l'ordre temporel d'un récit, "c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tout qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut inférer de tel ou tel indice indirect" (G. Genette, 1972: 78-79).

Les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit sont nommées *anachronies* narratives. Les digressions nommées *analepses* portent sur un récit ou séquence narrative antérieur(e) au point de vue temporel du "récit premier", alors que celles nommées *prolepses* portent sur une anticipation dans la successivité temporelle diégétique.

Il paraît que l'exemple le plus parfait de soumission à l'ordre temporel soit Ulysse de J. Joyce. La causalité y est remplacée par l'a-causalité. La principale relation entre les actions est leur pure succession.

5.3. L'ordre spatial implique le déroulement de l'action dans une ou plusieurs circonstances spatiales. Dans les récits du type roman-fleuve il y a une pluralité d'endroits où se passe l'action.

#### spatial

Dans le texte proustien, l'ordre devient dominant; voilà pour quoi on a comparé la construction de Proust à une cathédrale.

Les Calligrammes d'Apollinaire délimitent, à l'intérieur d'un texte poétique, un ordre spatial.

Les récits modernes se caractérisent par une évidente préférence pour les ordres spatial et temporel, au détriment de la causalité. Il suffit de se rapporter au récit de A. Robbe-Grillet Dans le labyrinthe ou à celui de Ph. Sollers - Drame. Les soixante-quatre "chants" (selon le mot même de l'auteur) inégaux qui forment le récit Drame peuvent être rapprochés des soixante-quatre cases noires et blanches du jeu d'échecs.

Or, on sait que cette division représente, pour un joueur, le temps projeté en espace. Le texte de Sollers se veut une projection immédiate de la pensée dans le langage, un enchaînement de pensées dans une syntaxe à vocation spatiale.

(II). Le récit primitif ou événementiel

1. Le récit événementiel ou primitif est un récit simple, sain et naturel, qui ne connaît pas les vices des récits modernes (T.Todorov, 1971:66) et qui est dominé par la causalité événementielle ou l'ordre causal.

Dans le récit événementiel l'intrigue ne possède qu'un petit nombre de "chaînon"; on y est, en quelque sorte, aux sources de la narration. Le Décameron de Boccace ou l'Héptameron de Marguerite de Navarre représentent des illustrations achevées de ce type de récit. On retrouve dans chacun de ces cycles de nouvelles un petit nombre de personnages, entraînés dans des actions du type "duperie", "amour", "meurtre", "Evol", etc... L'existence des n o y a u x n a r r a t i f e r é c u r r e n t s qui dominent ce type de récit a permis à T.Todorov la découverte des éléments d'une g r a m m a i r e u n i v e r s e l l e, qu'il présente dans son livre La Grammaire du Décameron, Mouton, The Hague & Paris, 1969.

Voici, à titre d'exemple, la vingt-neuvième nouvelle de l'Héptameron. À remarquer que le récit commence par un petit résumé de l'histoire, réduction de la macro-structure narrative à un noyau narratif élémentaire.

Un curé, surpris par le trop soudain retour d'un laboureur avec la femme duquel il faisait bonne chère, trouva promptement moyen de se sauver aux dépens du bonhomme, qui jamais ne s'en aperçut.

En la comté du Maine, en un village nommé Carelles, il y avait un riche laboureur, qui en sa vieillesse épousa une belle jeune femme, qui n'eut de lui nul enfant; mais de cette perte se recourut à avoir plusieurs amis. Et, quand les gentilshommes et gens d'apparence lui faillirent, elle retourna à son dernier recours, qui était l'église, et prit pour compagnon de son péché celui qui l'en pouvait absoudre; ce fut son curé, qui souvent venait visiter sa brebis. Le mari, vieux et pesant, n'en avait nul doute; mais à cause qu'il était rude et robuste, sa femme jouait son mystère le plus secrètement qu'il lui était possible, craignant que son mari l'apercevait, qu'il ne la tuât.

Un jour, comme il était dehors, sa femme, pensant qu'il ne revint de si tôt, envoya quérir monsieur le curé, qui vint la confesser. Et pendant qu'ils faisaient bonne chère ensemble, son mari arriva si soudainement, que le curé n'eut pas le temps de se sauver; mais, envisageant le moyen de se cacher, monta sur le conceil de la femme dans le grenier et couvrit la trappe, par où il monta, d'un van à vanner. Le mari entra en la maison, et elle, de peur qu'il n'eût quelque soupçon, le festoya si bien à son dîner, qu'elle n'épargna point le boire dont il prit si bonne quantité, avec la lassitude qu'il avait du labour des champs, qu'il lui prit l'envie de dormir, tout en étant assis sur une chaise devant le feu.

Le curé, qui s'ennuyait d'être si longtemps en ce grenier, n'oyant point de bruit en la chambre, s'avança sur la trappe, et, en éloignant le cou le plus qu'il lui fut possible, vit que le bonhomme dormait; et le regardant, s'appuya, par mégarde, sur le van si lourdement, que van et



homme trébuchèrent à bas auprès du bonhomme qui dormait, lequel se réveilla à ce bruit; et le curé, qui fut plus tôt levé que l'autre ne l'eût aperçu, lui dit: "Mon compère, voilà votre van, et grand merci". Et, ce disant, s'enfuit. Et le pauvre laboureur, tout étonné, demanda à sa femme: "Qu'est-ce cela?" Elle lui répondit: "Mon ami, c'est votre van, que le curé avait emprunté et qu'il est venu rendre". Et lui, tout en grondant, dit: "C'est bien rudement rendre ce qu'on a emprunté, car je pensais que la maison tombât par terre". Par ce moyen, le curé se sauva aux dépens du bonhomme, qui n'en trouva rien de mauvais que la rudesse dont le curé avait usé pour rendre son van".

Nous avons gardé les structures lexicales et morpho-syntaxiques propres au français du seizième. En même temps, nous avons renoncé à la graphie de l'époque.

2.1. T.Todorov définit quatre unités d'analyse du récit: le **prédictat narratif** (ce que Vl.Propp nommait **fonction**), la **proposition**, la **séquence** (enchaînement de propositions), le **texte** (combinaison de séquences).

Les types de combinaison entre les séquences d'une nouvelle sont: l'**enchâssement** (qu'on pense aux Mille et une nuits), l'**enchaînement** (les nouvelles de Maupassant du type La Ficelle, Le Parasol, Deux Amis, etc....) et l'**alternance** (dans Les Liaisons dangereuses, les histoires de M-me de Tourvel et de Cécile).

2.2. D'autre part, le récit revêt -selon T.Todorov - trois aspects généraux:

- un aspect **sémantique** (ce que le récit évoque et représente);
- un aspect **syntactique** (combinaison des éléments entre eux);
- un aspect **verbal** (l'ensemble des phrases concrètes par lesquelles on reçoit le récit).

Un élément syntaxique, par exemple "modification de la situation" doit à la fois trouver un contenu sémantique, par exemple, "partir en voyage", "voler l'argent de quelqu'un", et une forme verbale par laquelle le lecteur l'apprend (récit à la première personne, vision du dehors, etc.). Le "méfait", défini syntaxiquement comme l'action mauvaise qui entraîne une punition, revêt comme aspects sémantiques - dans le récit de Boccace ou de M.de Navarre - des configurations tels que l'"adultère", "le vol", "le meurtre", etc.

Une des lois fondamentales du récit - avait affirmé Vl.Propp - postule que des actes identiques peuvent avoir des significations différentes et inversement. Cette loi consacre la différence entre la sémantique et la syntaxe du discours narratif.

2. Nous rappellerons brièvement la configuration de la "grammaire universelle" postulée par T. Todorov à partir des catégories propres aux récits événementiels.

2.1. Les catégories primaires sont: les noms propres, les adjectifs et les verbes. Les noms propres représentent ce que A. J. Greimas appelle des *actants* et Cl. Bremond des *rôles narratifs*, à la seule différence que - dans le modèle de T. Todorov - ils ne sont pas prom<sup>us</sup> au niveau d'invariance et de généralité propre aux recherches de Greimas et Bremond.

Le récit - nous l'avons déjà dit - ne peut être qu'humain, l'anthropomorphisation est la loi fondamentale de tout récit; "où il n'y a pas d'implication d'intérêt humain, il ne peut y avoir du récit" - dira Cl. Bremond.

Les adjectifs se laissent répartir en trois espèces: les *états* (caractérisés par la non-durée, le ponctuel; c'est le cas des états "heureux"/"malheureux", de l'"amour", etc.), les *propriétés* (remarquées par leur caractère duratif, intérieur) et les *statuts* (caractérisés par l'état biologique, social, religieux des noms propres ou personnages, c'est-à-dire par autant de qualités extérieures).

Le verbe généralisateur du récit bocacien est "la modification de la situation", autrement dit il sous-tend l'organisation de l'ordre causal ou implicatif:  $P \Rightarrow Q$ . Ses configurations sémantiques sont nombreuses, à partir du travestissement, de la duperie et jusqu'aux jeux de mots, à la "parole-récit" (T. Todorov, 1971:69) qui consiste à raconter des paraboles et au changement de place de l'agent (son éloignement ou son rapprochement).

2.2. Les catégories secondaires du récit bocacien sont: la négation et l'opposition, le comparatif (où

l'on range aussi les adverbes d'intensité), les modes et les visions.

Éléments narratifs ayant le rôle d'explicitier la relation que l'actant entretient avec le verbe, les modes sont de deux modes de types: ~~xxxxxxx~~ v o l o n t é (l'obligatif, l'optatif et le volutatif) et modes d' h y p o t h è s e (le conditionnel et le prédicatif). Si l'optatif pose la/les loi(s) d'une société, le prédicatif est la manifestation particulière de la logique du vraisemblable. On suppose qu'une action entraînera une autre, parce que cette causalité correspond à une probabilité commune, la loi du vraisemblable.

Ce qui est commun à tous ces modes, c'est leur relation avec la causalité.

On pourra étudier toutes ces catégories, primaires et secondaires, dans le récit événementiel proposé à titre d'exemple: la vingt-neuvième nouvelle de L'Heptaméron. Le modèle s'adopte bien en texte français dont il permet une analyse structurale morphologique.

4. La théorie de la littérature a depuis toujours défini le récit primitif par l'existence de plusieurs lois. Rappelons-en les principales: la loi du vraisemblable, la loi de l'unité des styles, la loi de la non-contradiction, la loi de la non-répétition, la loi anti-digressive. La majeure partie de ces lois sont retrouvables dans les récits du Décameron et de L'Heptaméron. D'autres ne le sont pas. La loi de la priorité du sérieux ne s'applique qu'aux récits événementiels cités ci-dessus.

T.Todorov estime qu'il n'y a pas de "récit primitif". Il est impossible de ne pas retrouver l'ordre psychologique, l'ordre temporel, l'ordre spatial dans le récit. Certainement, si dans certains textes narratifs l'ordre causal est dominant, s'il n'y a pas de grandes complications psychologiques, alors ce récit pourrait être nommé "primitif" ou "événementiel".

D'autre part, on trouve un nombre très restreint de récits

sans digressions. La loi du vraisemblable est violée dans beaucoup de récits; qu'on pense, à ce sujet, aux nouvelles de Maupassant: La Ficelle, Boule de Suif, Le Parapluie, etc.

Dans le récit de l'Odysée, T.Todorov trouve l'empiétement de toutes ces lois. "Rarement on trouvera, dans les oeuvres plus récentes, tant de perversités accumulées, tant de procédés qui font de cette oeuvre tout sauf un récit simple" (T.Todorov, 1971: 66).

2.1. Pourtant, on ne pourrait nier que primitif ou non, événementiel ou psychologique, le récit a une structure logique sous-tendue par la relation de conséquence.

Un récit ou structure narrative textuelle est un ensemble d'événements  $E$  reliés entre eux par la relation de conséquence (T.A.Van Dijk 1973).

Un événement est une paire ordonnée d'états (ou "mondes possibles") où la relation est celle de changement. Par paire ordonnée d'états, nous comprenons la succession qui rattache  $e_1$  à  $e_2$ ,  $e_2$  à  $e_3$ , etc.

Deux théorèmes essentiels, relevés - croyons-nous - à partir du récit primitif et valables, par conséquent, pour tout récit, sont établis par T.A.Van Dijk (1973).

(T-1) Si un élément  $e_1$  précède un événement  $e_2$  et si un événement  $e_3$  suit  $e_2$ , alors  $e_1$  précède  $e_3$ .

(T-2) Si un ensemble d'événements  $S$  est causé par un événement  $e$ , tout élément  $p \in S$  (c'est-à-dire qui appartient à  $S$ ) suit  $e$ .

Qu'on démontre ces théorèmes à partir du texte de Marguerite de Navarre proposé ci-dessus.

Par l'étude du récit primitif, on peut saisir l'existence de ou la 'logique des possibles narratifs' ce que Cl.Bremond appelle le 'cycle narratif' "Tout récit consiste

en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit mais, par exemple, de s c r i p t i o n (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), d é - d u c t i o n (s'ils s'impliquent l'un l'autre), e f f u s i o n l y r i q u e (s'ils s'évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement c h r o n o l o g i e , énonciation d'une succession de faits incordonnés. Où enfin il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes) il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée" (Cl.Bremond, 1966:62).

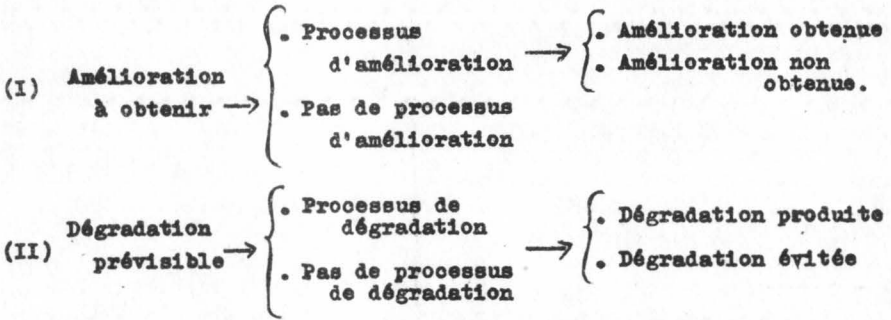
5.2. Le récit a une structure canonique. Engendré par un discours d'action, le récit est sous-tendu par un modèle ternaire. Comme A.J.Greimas l'a soutenu, d ' u n é t a t i n i t i a l (E<sub>0</sub>) on passe par u n f a i r e t r a n s f o r m a t e u r à u n é t a t f i n a l (E<sub>p</sub>).

E<sub>0</sub> ..... PAIRE transformateur ..... E<sub>p</sub>.

Cette logique triadique de la séquence narrative se retrouve dans les recherches de Cl.Bremond, de H.Isenberg, de Greimas, de Todorov. Cl.Bremond voit dans le déroulement de tout récit une v i r t u a l i t é , u n p a s s a g e à l ' a c t e et u n a c h è v e m e n t .

C'est la séquence élémentaire ou la triade qui correspond aux trois phases obligées de tout processus.

Selon que les événements de récit favorisent ou contrarient le projet humain, ils peuvent se classer en deux types fondamentaux qui s'enchaînent selon les séquences suivantes (Cl.Bremond, 1966 et 1973):



D'autres chercheurs ont proposé un modèle quinaire, une logique narrative articulée en cinq séquences qui sens-tendent le développement de tout récit. Cette hypothèse se résume en une règle de réécriture du constituant RÉCIT, règle qui connaît plusieurs désignations pour les éléments de réécriture.

RÉCIT → Orientation (ou Introduction) + Complication +  
Evaluation (ou Action) + Résolution + Conclusion  
(ou Morale).

Ou bien:

RÉCIT → Situation stable ( = équilibre initial ) + Force  
perturbatrice + Dynamique ( = état de déséquilibre ) +  
+ Force équilibrante + Equilibre terminal.

L'ensemble de ces cinq événements forme la macro-structure narrative.

LA MORPHOLOGIE DU RÉCIT

Nous intégrons dans ce que nous appelons *m o r p h o l o - g i e* du *r é c i t* certains acquis de base de l'analyse structurale du récit qui constituent l'héritage et la fortune de Vladimir Propp.

(I) LA FONCTION

1.1. Dans sa classique Morphologie du conte (Seuil, Coll. "Point", 1970), Vl. Propp écrivait à titre programmatique : "dans l'étude du conte, la question de savoir *o e q u e* font les personnages est seule importante; *q u i* fait quelque chose [ est une ] question qui ne se pose qu'accessoirement" (29).

En quête du noyau dur du conte, de l'invariant de la narrativité, Vl. Propp découvre la *f o n c t i o n* que tel événement remplit dans le cours du récit. L'invariant dans le récit est une action dont la fonction est d'introduire une autre action qui assumera à son tour la même fonction par rapport à une autre action. Par exemple, l'*I n t e r d i c t i o n* ouvre une possibilité de *T r a n s g r e s s i o n*, le *M é f a i t* ouvre une possibilité d'action justicière (*C h â t i m e n t*, *R é p a r a t i o n d u M a l*), etc.

Avant Propp, un autre formaliste russe, Vesselovsky avait découvert l'invariant narratif dans le *m o t i f*. Atome narratif, le motif entre dans la constitution de l'intrigue. Par *i n t r i g u e*, Vesselovsky entend un thème dans lequel diverses situations, divers motifs sont impliqués. Ainsi, par exemple, un type de motif serait : "un dragon enlève la fille du roi".

Noyau narratif, invariant, la *f o n c t i o n* est conçue par Vl. Propp comme "un acte des personnages, défini du point de vue de sa signification pour le déroulement de l'action du conte considéré comme un tout" (Propp, 1970 : 20).



Soumettant un grand nombre de contes populaires russes à une segmentation (c'est-à-dire analyse) structurale, il établit 31 fonctions qui suffisent à rendre un compte exhaustif de l'action de tous les contes analysés. Ces fonctions s'enchaînent l'une à l'autre pour ne former qu'une seule séquence, qui peut être considéré comme le schéma idéal du conte russe. Voici à titre d'exemple, ces fonctions :

- . Prologue qui définit la situation initiale (ce n'est pas encore une fonction);
- . Un des membres d'une famille est absent du foyer (Absence);
- . Une interdiction est adressée au héros (Interdiction);
- . L'interdiction est violée (Transgression);
- . Le méchant cherche à se renseigner (Demande de renseignement);
- . Le méchant reçoit l'information relative à sa future victime (Renseignement obtenu);
- . Le méchant tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ou de ses biens (Duperie);
- . La victime tombe dans le panneau et par là aide involontairement son ennemi (Complicité involontaire).

Ces sept premières fonctions constituent dans l'économie du conte une section préparatoire. L'action proprement dite s'instaure à partir de la huitième fonction qui revêt par conséquent une importance capitale :

. Le méchant cause un dommage à un membre de la famille (Méfait)  
 Suivent ensuite les autres fonctions dont les désignations abrégées sont :

Appel ou Envoi au secours, Entreprise réparatrice, Départ du héros, Première fonction du donateur, Réaction du héros,  
Transmission, Transfert d'un royaume dans un autre, Lutte, Marque, Victoire, Réparation, Retour du héros, Poursuite (du héros), Secours, Arrivée incognito,  
Imposture, Tâche difficile, Accomplissement, Reconnaissance,

Découverte, Transfiguration, Châtiment, Mariage.

1.2. Selon Propp, les fonctions agissent comme des éléments stables et constants des contes populaires. Le nombre des fonctions données dans un conte est limité. L'ordre des fonctions est toujours identique. Envisagés dans leur structure, tous les contes de fées relèvent d'un même type structurel.

La réduction du récit à ces 31 fonctions n'exclut pas que l'analyse puisse être poussée plus loin; plusieurs fonctions distinguées par Propp constitueraient en réalité - comme l'avait remarqué Cl.Lévi-Strauss - le groupe des transformations d'une seule et même fonction.

Vl.Propp négligea complètement le perspectivisme. Cl.Bremond souligne l'absence de 'fonctions-pivots' dans la démarche narrative de Propp, l'absence de liaisons permettant de changer le cours du récit.

L'idée majeure de Propp est qu'une fonction se définit par ses conséquences : A est A parce que B s'ensuit. Le modèle de Propp est essentiellement syntagmatique, bien qu'en cours d'analyse il se voie obligé à contredire son propre principe. Propp affirmait qu'une "fonction découle de l'autre par une nécessité logique et artistique. Nous voyons effectivement qu'aucune fonction n'exclut l'autre. Elles appartiennent toutes au même pivot, et non à plusieurs pivots" (1960 : 72).

De ce principe, il résulterait - écrit Cl.Bremond (1964 : 11) - "l'impossibilité de concevoir qu'une fonction puisse ouvrir une alternative : puisqu'elle se définit par ses conséquences, on ne voit pas comment des conséquences opposées pourraient en sortir." Si - dans la pensée de Propp - A entraîne B, alors A n'est plus A mais A'. "Imaginons une fonction Tentation - continue Cl.Bremond. Peut-elle donner lieu à des fonctions-pivots, introduire un

système d'aiguillage à partir duquel les héros s'engageront, soit dans la voie de la vertu, soit dans celle du vice? C'est impossible d'après le principe ci-dessus. Si on l'applique, la fonction "Tentation - devant - entraîner - la - faute" /.../ n'a plus rien de commun avec la fonction "Tentation - devant - servir - à - manifester - la vertu" /.../, et le même contenu (la Tentation) renvoie à des fonctions différentes. Peut-il souligner l'absurdité de cette conclusion? En se privant d'une fonction Tentation et des termes alternatifs qu'elle introduit (Résistance et Chute), on escamote une opposition essentielle au récit" (Cl.Bremond, 1964 : 11-12).

Pour Propp il n'y a pas de bifurcation à partir d'une fonction, chaque fonction n'entraînant qu'une seule conséquence.

Les enchaînements de fonctions qu'il conçoit sont du type :

Poursuite du héros - Sauvetage du héros

Lutte - Victoire.

Méfait - Punition.

Des cas où la lutte est suivie d'une défaite, où la lutte tourne à l'avantage du méchant ne sont pas envisagés. L'idée d'alternation échappe complètement à la démarche proppienne. Pour Propp, la fonction Lutte avec le méchant, par exemple, entraîne la fonction Victoire du héros sur le méchant mais non pas la fonction Echec du héros devant le méchant. Or, "la même séquence d'événements admet des structurations différentes, selon qu'on la construit en fonction des intérêts de tel ou tel de ses participants" (Cl.Bremond, 1968 : 162).

La conception finaliste de la structure narrative chez Propp prête ainsi le flanc à bien des critiques. Cl.Bremond signale, parmi celles-ci, sa mauvaise intelligence du concept de "triplication". "Même si le héros triomphe toujours, même si l'auteur le sait d'avance et l'exige, cette victoire n'a d'intérêt dramatique qu'autant

que les chances d'un échec, entrant en concurrence avec la forte finalisation du récit, réussissent à le tenir en haleine jusqu'à la fin du combat : la lutte présentera des alternances d'avantages et de revers qui feront tour à tour craindre le succès du méchant et espérer celui du héros ; ou bien on croira, sur la foi d'une fausse nouvelle ou d'une ruse du héros, que celui-ci a succombé dans la lutte, etc. De fait, de tels moments sont fréquents dans le conte russe. Ce sont autant de bras morts en marge du récit : l'action s'y engage, butte sur un cul-de-sac, rebrousse chemin et rentre dans son lit. Si ces amorces d'alternative restent en dehors du schéma de Propp, c'est que sa méthode les élimine. La raison qu'il en donne est qu'elles ne jouent pas un rôle structural : au lieu de faire avancer l'action vers son dénouement, elles servent à la retarder. Ce sont, pour ainsi dire, des antifonctions. Propp les assimile aux procédés rhétoriques de "triplication" (le héros doit successivement accomplir trois tâches de difficulté croissante, etc.), destinés à tenir l'auditoire en haleine. Seul compterait le dernier épisode, parce que lui seul fait progresser l'action" (Cl. Bremond, 1964 : 12).

Certainement, le gain réalisé par Propp est décisif. La morphologie du récit est dorénavant esquissée. Il reste à lui apporter d'autres catégories à même de préciser son architecture.

1.3. En soumettant le modèle de Propp à une critique approfondie, Bremond conclut sur la nécessité de ne jamais poser une fonction sans poser en même temps la possibilité d'une option contradictoire. Cela revient à rejeter le postulat finaliste du père de la morphologie du conte populaire.

Le déroulement d'un événement narratif obéit - selon Cl. Bremond - à une logique ternaire à même de fonder la structure de la séquence narrative :

- une situation qui "ouvre" la possibilité d'un événement;

- le passage à l'acte de cette virtualité;
- l'aboutissement de l'action, qui "clôt" le processus par un succès ou un échec.

Apliqué à diverses situations, ce schéma deviendra :

<u>Méfait</u>	{	• <u>Intervention justicière</u>	{	• <u>Châtiment</u>
		• <u>Pas d'intervention justicière</u>		• <u>Impureté</u>
<u>Désir de plaire</u>	{	• <u>Conduite de séduction</u>	{	• <u>Succès</u>
		• <u>Abstention ou empêchement</u>		• <u>Echec</u>
<u>Ordre reçu</u>	{	• <u>Conduite d'obéissance</u>	{	• <u>Ordre exécuté</u>
		• <u>Non obéissance</u>		• <u>Ordre non exécuté</u>
<u>Péril connu</u>	{	• <u>Action de défense ou de protection</u>	{	• <u>Péril écarté</u>
		• <u>Absence de défense ou de protection</u>		• <u>Péril non écarté</u>

Cl. Bremond (1964 : 21-22) compare la séquence élémentaire aux phases d'un tir à l'arc. La situation initiale est créée lorsque la flèche, placée sur l'arc tendu, est prête à être lâchée. L'alternative est alors de la retenir ou de la laisser partir, si on la laisse partir, l'alternative est de la laisser atteindre la cible ou de faire qu'elle la manque. Divers incidents peuvent perturber sa trajectoire : la flèche peut d'abord être déviée par le vent, puis ricocher sur un obstacle qui la ramène au but. Ces péripéties jouent un rôle ' r e t a r d e u r ' , essentiel-nous semble-t-il - pour la trame du récit, c'est-à-dire pour sa d u r é e .

## (II) L'AGENT ET LE RÔLE NARRATIF

Q. Si l'approche de Propp est essentiellement syntagmatique, Cl. Lévi-Strauss et A.J. Greimas s'enferment dans un p a r a d i g - m a t i s m e tout aussi exclusif.

Lévi-Strauss soutient que "l'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle" (1960 : 29). Greimas, quant à lui, parle d'une "interprétation paradigmatique et achronique des relations entre fonctions : le couplage des fonctions, /..../ n'est valable que si la relation d'implication:

non s  $\longrightarrow$  s

peut être transformée, du fait de l'existence, dans le contenu sémiologique des fonctions couplées, d'une relation de disjonction, en

s /vs/ non s ,

permettant la saisie du couple fonctionnel en tant que structure élémentaire de la signification" (A.J.Greimas, 1966 : 204).

Cette interprétation paradigmatique est - selon Greimas - la condition même de la saisie de la signification du récit dans sa totalité.

À la recherche des structures élémentaires de la signification narrative, de la "signification achronique du récit", Greimas arrive à découvrir les prédicats et les actants, éléments de base, invariants, de tout récit.

G.Dumézil employait, lui aussi, la notion d'actant pour décrire une population divine, et L.Tessière <sup>recours à</sup> ~~faisait~~ la même notion pour décrire la structure syntaxique de la proposition.

L.Tessière Dans sa Syntaxe structurale, comparait l'énoncé élémentaire à un spectacle : les fonctions ne sont que les rôles joués par les mots : le sujet y est "quelqu'un qui fait l'action", l'objet - "quelqu'un qui subit l'action". Dans une telle conception - écrit A.J.Greimas - la proposition n'est qu'un spectacle que se donne à lui-même l'homo loquens. Le spectacle est permanent : le contenu des actions change tout le temps, les acteurs varient, mais l'énoncé-spectacle reste toujours le même, car "sa permanence est garantie par la distribution unique des rôles (Greimas, 1966 : 173). Et le sémanticien de continuer : "le micro-univers séman-

tique ne peut être défini comme univers, c'est-à-dire comme un tout de signification, que dans la mesure où il peut surgir à tout moment devant nous comme un spectacle simple, comme une structure actantielle" (Op.cit.,173).

1.0. L'analyse structurale du conte conçue par Vl.Propp, celle des situations dramatiques due à E.Souriau conduisent à l'idée que les actants sont ceux qui font l'action, les patients - ceux qui la subsistent ; c'est donc la réduction de la fonction à la personne qui s'y trouve impliquée qui amène <sup>(l'avènement du)</sup> concept d'actant. La typologie des prédicats se transpose en une typologie des rôles.

1.1. Une approche plus approfondie des différents types d'actants est réalisée par A.J.Greimas. Son modèle actantiel, d'inspiration syntaxique, acquiert un statut sémantique. La dénomination et la typologie des actants sont à interpréter dans le cadre d'une description taxinomique : "les actants y apparaissent, sous forme de sémèmes construits, comme des lieux de fixation à l'intérieur du réseau axiologique" (Greimas, 1966 : 185).

Les actants ou catégories actantielles sont des classes de sémèmes caractéristiques à la signification narrative. Archétypes de personnages, dirait-on, en termes plus simples.

Dans une première approximation, Greimas conçoit les actants comme relevant d'une syntaxe narrative.

Ensuite, il les définit au double niveau sémantique et syntaxique : "en tant que contenus investis, les actants sont, en fait, institués par des prédicats à l'intérieur de chaque micro-univers donné ; en tant que sous-classes syntaxiques, ils sont cependant, en droit, antérieurs aux prédicats, l'activité discursive consistant /.../ dans l'attribution des propriétés aux entités" (Greimas, 1966 : 129).

De ce double statut des actants, il se dégage les deux confi-



gurations de cette catégorie : les actants syntaxiques proprement dits et les actants sémantiques. Il suffit de considérer les phrases suivantes :

- { (1) Marie donne un livre à l'élève.  
 (1') Le professeur donne un livre à l'élève.  
 { (2) L'élève reçoit un livre de Marie  
 (2') L'élève reçoit un livre du professeur,

pour se rendre compte que les substitutions syntaxiques des actants ne changent rien à leur distribution sémantique, qui ne varie pas.

La catégorie actantielle SUJET /vs/ OBJET relève de la classe des actants syntaxiques, alors que le couple disjonctif AGENT /vs/ PATIENT appartient à un découpage sémantique.

Si l'actant est conçu comme catégorie syntaxique, il aura obligatoirement un investissement thématique.

Ainsi donc, l'actant se situe là où syntaxe et sémantique narratives se rejoignent.

1.2. Une typologie des catégories actantielles découvertes par Greimas aboutit à des oppositions du type :

• SUJET /vs/ OBJET

La relation entre le SUJET et l'OBJET apparaît souvent - note Greimas - avec un investissement sémantique identique, celui du "désir". "S'il en est ainsi, les deux micro-univers qui sont le genre «conte populaire» et le genre «spectacle dramatique», définis par une première catégorie actantielle articulée selon le désir, sont capables de produire des récits-occurrences où le désir sera manifesté sous sa forme à la fois pratique et mythique de «quête» (Greimas, 1966 : 177).

• DESTINATEUR /vs/ DESTINATAIRE

Cette catégorie est souvent marquée par un cumul.

• ADJUVANT /vs/ OPPOSANT

Cette catégorie s'attache à <sup>décrire</sup> des participants circonstanciels à

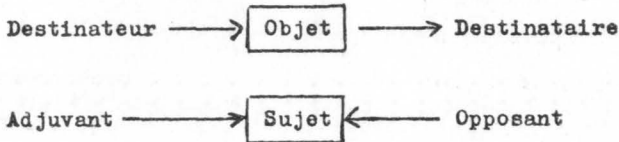


Décrire

l'action, non à ~~de~~ vrais actants du spectacle.

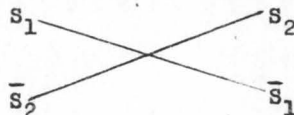
Si L'ADJUVANT est l'actant qui apporte l'aide en agissant dans le sens du désir ou en facilitant la communication, l'OPPOSANT crée des obstacles, en s'opposant soit à la réalisation du désir, soit à la communication de l'objet.

À partir de l'inventaire de ces trois couples d'actants, Greimas élabore le modèle actantiel mythique, axé sur l'objet du désir visé par le sujet et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, quant à lui, modulé selon l'axe adjuvant - opposant (Greimas, 1966 : 180).



Cette typologie des actants est établie en partant des dis-jonctions syntagmatiques. Le récit est considéré en tant qu'énoncé global, produit et communiqué par un sujet narrateur. Sa décomposition en éléments constitutifs découvre des prédicats (ou fonctions) et actants (ou rôles narratifs). Ainsi l'énoncé est-il définissable comme une relation entre les actants qui le constituent.

Si on prend pour critère de la catégorisation les dis-jonctions paradigmatiques, il en résulte un dédoublement de la structure actantienne où chaque actant peut être référé à l'une des deux deixis (positive et négative) renfermées par le carré sémiotique suivant (voir Greimas, 1973):



Les distinctions qui s'en dégagent sont :

- SUJET POSITIF /vs/ SUJET NÉGATIF
- OBJET POSITIF /vs/ OBJET NÉGATIF
- DESTINATEUR POSITIF /vs/ DESTINATEUR NÉGATIF
- DESTINATAIRE POSITIF /vs/ DESTINATAIRE NÉGATIF

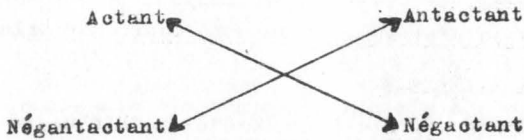
La dichotomisation des actants s'explique par leur conformité ou non-conformité aux déixis considérées, quitte à envisager ensuite la possibilité de définir telle classe de récits par des investissements valorisants spécifiques.

Greimas (1973) distingue les actants proprement dits des rôles actantiels qu'ils sont appelés à assumer dans le déroulement du récit.

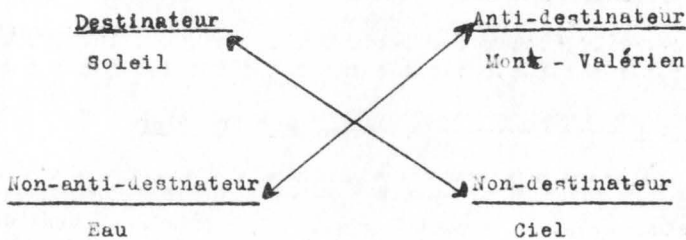
Ainsi on peut distinguer le sujet virtuel du sujet du vouloir (ou sujet instauré); celui-ci est à distinguer du héros selon le pouvoir (Ogre, Roland) ou du héros selon le savoir (Le Petit Poucet, Renard).

13. L'inventaire des actants est loin d'être épuisé. Greimas ne cesse de découvrir d'autres catégories actantielles.

Il formule l'hypothèse de l'éclatement de n'importe quel actant en au moins quatre positions actantielles (voir Greimas, 1976:63), dont les désignations sont empruntées à J.-Cl. Picard :



Ainsi, le dédoublement du DESTINATEUR, issu de l'analyse sémiotique du conte Deux amis de Maupassant aboutit à la découverte de quatre types qui illustrent ce proto-actant :



À lire Greimas, ce dédoublement du Destinateur correspond, selon le schéma proppien, à deux positions distinctes de cet actant dans la syntagmatique du récit: la première est celle du destinateur initial, donateur ou mandateur à la fois, la seconde, celle du destinateur final, qui reçoit le programme réalisé du sujet et qui le sanctionne.

14. Une catégorie actantielle ultérieurement découverte par Greimas est celle du DÉCEPTEUR. Pour la comprendre, il ne serait pas inutile de reprendre la micro-séquence du conte Deux amis de Maupassant, qui a permis à Greimas de postuler cette catégorie :

(1) Ils entrèrent dans un petit café et burent ensemble UNE ABSINTHE; puis ils se remirent à se promener sur les trottoirs. Morissot s'arrêta soudain : "Une seconde verte, hein?" M.Sauvage y consentit: "A votre disposition." Et ils pénétrèrent chez un autre marchand de vins.

Ils étaient fort étourdis en sortant, troublés comme des gens à jeun dont le ventre est plein d'alcool. Il faisait doux. Une brise caressante leur chatouillait le visage.

M.Sauvage, que L'AIR TIÈDE achevait de griser, s'arrêta:.....

(Maupassant, Deux amis)

L'absinthe et l'air tiède sont dans ce récit des agents externes (ou plutôt des acteurs figuratifs, note Greimas) dont l'action provoque des arrêts significatifs. À les considérer comme sujets discursifs dotés de prédicats, on se rend compte que leurs fonctions sont identiques:

SUJET

PRÉDICAT

absinthe —————> étourdir, troubler

air tiède —————> griser

Ces deux **sujets** discursifs sont investis d'un rôle actantiel définissable sur le plan de la vérité et que l'on désigne sous le nom de DÉCEPTEUR. Celui-ci se définit d'une manière banale "comme quelqu'un qui se fait passer pour un autre: outre les fonctions narratives qu'il exerce et qui sont, dans notre cas, manifestées par des prédicats discursifs, c'est, par conséquent, en même temps un personnage qui porte un masque" (Greimas, 1976:86). Dans le texte ci-dessus, l'absinthe et l'air tiède sont des acteurs masqués, c'est-à-dire "des rôles thématiques destinés à manifester, au niveau du parâître, l'être d'un autre acteur pour lequel ils veulent se faire passer" (Greimas, 1976:86).

Le statut du DÉCEPTEUR peut être précisé:

- sur le mode du mensonge, il se présente comme destinataire;
- sur le mode du secret, il est un anti-destinateur;
- sur le mode du faire, il est un sujet transformateur capable de présenter le mensonge comme vérité (voir les prédicats causatifs étourdir, troubler, griser.)

Le rôle du DÉCEPTEUR se rattache à l'anthropomorphisation, loi essentielle du récit. De nombreux exemples tels que:

- (2) LE SOLEIL me brûle la figure.
- (3) UN VENT DE PRINTEMPS me caressait le visage.
- (4) LE SOLEIL COUCHANT ensanglantait les prairies.
- (5) ALGER, et avec elle certains milieux privilégiés comme LES VILLES SUR LA MER, s'ouvre dans le ciel comme une bouche ou une blessure (Camus, L'été à Alger)

témoignent de ce faire 'anthropomorphisé' instauré justement par le rôle actantiel qu'est le décepteur. De pareilles structures narratives nous prouvent en même temps le mariage entre les deux niveaux sémiotiques postulés par Greimas: le narratif et le figuratif.

Il s'ensuit que l'agent n'est pas sans rapport au rôle: c'est "une substance amorphe qui, « remplissant » un rôle et l'actualisant, se trouve du même coup comme informée par lui" (M. Mathieu, 1974:363).

2.1. Les catégories actantielles se caractérisent par un syn-crétisme. On constate souvent le cumul de deux ou plusieurs actants sous la forme d'un seul acteur. Par exemple, dans un récit qui ne serait qu'une banale histoire d'amour finissant par le mariage, le SUJET est à la fois le DESTINATAIRE, tandis que l'OBJET est en même temps le DESTINATEUR de l'amour :

<u>Lui</u>	~	SUJET + DESTINATAIRE
<u>Elle</u>		OBJET + DESTINATEUR

Les quatre actants sont là, symétriques et inversés, mais syn-crétisés sous la forme de deux acteurs.

Greimas établit ainsi la distinction entre ACTANT et ACTEUR. Cette distinction est la clé de voûte du modèle actantiel.

Déjà dans sa Sémantique structurale, Greimas écrivait: si "les a c t e u r s peuvent être institués à l'intérieur d'un conte-occurrence, les a c t a n t s , qui sont des classes d'acteurs, ne peuvent l'être qu'à partir du corpus de tous les contes : une articulation d' a c t e u r s constitue un conte particulier, une structure d' a c t a n t s , un genre. Les actants possèdent donc un statut métalinguistique par rapport aux acteurs; ils présupposent, d'ailleurs, l'analyse fonctionnelle, c'est-à-dire la constitution des sphères d'action" (1966:175).

Doué d'«énergétisme», l' a c t a n t est non seulement la dénomination d'un contenu axiologique, mais aussi une base classématique, l'instituant comme une possibilité de procès.

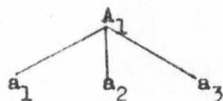
Si les a c t a n t s relèvent d'une syntaxe narrative, les a c t e u r s , sont reconnaissables dans les discours particuliers où ils se trouvent manifestés. Disons que l'opposition narrative actant/acteur se ramène à l'opposition morphosyntaxique morphème/formant. Ainsi, par exemple, l'actant MORT peut avoir des actants tels que cancer, accident de voiture, poison, suicide.

Un a c t e u r ne fonctionne comme actant que lorsqu'il est pris en charge par la syntaxe narrative.

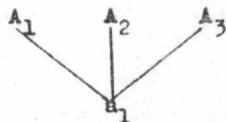
Par ailleurs, Greimas soutient que si le concept d' a c t a n t est de nature syntaxique, celui d' a c t e u r semble relever de la sémantique.

## 2.2. Les rapports entre actant et acteur sont complexes.

Un actant ( $A_1$ ) peut être manifesté dans le discours par plusieurs acteurs ( $a_1, a_2, a_3$ ) :



L'inverse est aussi possible : un seul acteur ( $a_1$ ) peut être le siège du syncrétisme de plusieurs actants ( $A_1, A_2, A_3$ ) :



M.Mathieu (1974) envisage des figures de subsomption caractérisées par le fait qu'un seul acteur assume plusieurs rôles, sans qu'on recoure au contexte.

"Tout actant, tout rôle actantiel sont susceptibles de s'investir dans un acteur disjoint et autonome ; inversement, toutes les disjonctions opérées au niveau de la structure actantielle peuvent être, en un certain sens, neutralisées par des investissements conjoints dans des acteurs de plus en plus complexes" (Greimas, 1973: 167).

L'acteur est donc "le lieu de rencontre et de conjonction des structures narratives et des structures discursives, de la composante grammaticale et de la composante sémantique, parce qu'il est chargé à la fois d'au moins un rôle actantiel et d'au moins un rôle thématique qui précisent sa compétence et les limites de son faire et de son être. Il est en même temps le lieu d'investissement de ces rôles, mais aussi de leur transformation, puisque le faire sémiotique.../ consiste essentiellement dans le jeu d'acquisitions et de déperditions, de substitutions et d'échanges de valeurs, modales ou idéologiques" - conclut Greimas(1973:176)

La structure actorielle apparaît dès lors comme une structure topologique : elle est le lieu de manifestation des structures narratives et discursives, n'appartenant en propre ni à l'une ni à l'autre.

2.3. Le repérage des structures actantielles et actorielles constitue un garant de la cohérence textuelle du récit.

Plusieurs fonctions ne s'enchaînent que si l'on suppose qu'elles concernent l'histoire d'un même actant dans ses diverses occurrences actorielles.

3. Par l'analyse des rôles narratifs principaux due à Cl.Bremond, la morphologie du récit gagne en profondeur et en précision. L'anthropomorphisme, loi fondamentale du récit, se voit précisé et raffiné. Le faire 'anthropomorphe', clé de voûte dans le modèle fonctionnaliste de Propp, dans les modèles actantiel et constitutionnel de Greimas acquiert par la démarche de Bremond une nouvelle dimension : La l o g i q u e n a r r a t i v e .

C'est Cl.Bremond qui postula une loi des plus importantes de la narrativité: la faculté ou plutôt l'obligation du récit de se développer comme une suite d' o p t i o n s opérées par le narrateur, à chaque instant de son devenir, entre plusieurs façons de continuer l'histoire. Entre plusieurs futurs possibles, le noyau narratif choisira tel ou tel événement pour continuer et pour achever son déroulement.



Pour CJ Bremond, le récit est "la forme du rôle, le rôle la matière du récit" (1973:332). Les rôles narratifs sont issus d'une p r a x i s n a r r a t r i c e. N'existant que dans un devenir, le rôle n'est articulable que par un récit qui l'annonce : "sous ce rapport, l'activité narratrice précède et fonde le rôle" (1973:331).

Par le jeu des coupes qu'elle opère "dans le tissu du narrable selon les lois d'une logique", l'activité narratrice se laisse analyser en un nombre de rôles narratifs. Ces rôles sont établis par rapport aux attributs, aux prédicats qui représentent le pivot du discours d'action.

3.1. Il y a tout d'abord l'AGENT et le PATIENT, le premier étant doté d'attributs qui le rendent capable d'influer sur le cours des événements, le second étant affecté - d'une manière ou d'une autre - par le cours des événements racontés.

Par un jeu de contraintes qui s'établissent entre la personne (lisez le rôle narratif) et le type de processus, CJ Bremond envisage le patient affecté dans son état (exposé à un processus de modification ou de conservation), celui affecté d'un état A, celui affecté par l'intervention d'un agent, le patient muni de lucidité ou d'aveuglement, le patient pourvu d'une opinion sur son état ou éprouvant cet état, etc....

3.2. Creusant plus objectivement la parole du récit, l'auteur examine ensuite le BÉNÉFICIAIRE et la VICTIME, en étroite relation avec les notions d'état satisfaisant et insatisfaisant, les processus d'amélioration et de dégradation qui en sont responsables. Les sous-classes de ce rôle sont fonction du rapport avec l'événement: il y a, par conséquent, le bénéficiaire d'un état satisfaisant et la victime d'un état insatisfaisant, c'est-à-dire bénéficiaire d'amélioration et victime de dégradation, mais aussi bénéficiaire de protection ou victime de frustration; bénéficiaire de l'intervention d'un améliorateur (ou protecteur) et

victime de l'intervention d'un dégradateur( ou frustrateur).

3.3. L'AGENT, conçu d'abord comme VOLONTAIRE (éventuel et en acte) ou INVOLONTAIRE, peut être -selon le type d'action qui lui donne le statut- modificateur ou conservateur, améliorateur (et protecteur) ou frustrateur (et dégradateur), influenceur, acquéreur de mérite et rétributeur.

Cette morphologie des rôles narratifs vaut surtout par la finesse des sous-types découverts. L'INFLUENCEUR, par exemple, est sous-catégorisé selon les catégories dichotomiques suivantes: l'informateur et le dis-simulateur, le séducteur et l'intimideur, l'obligateur et l'interdicteur, le donneur de permission, le conseilleur et le déconseilleur.

LA GRAMMAIRE DE TEXTELES RÈGLES DE LA COHÉRENCE MICRO-STRUCTURELLE DU TEXTE

0.1. Une grammaire de texte se propose de modéliser la **c o m p é t e n e e t e x t u e l l e** des locuteurs, c'est-à-dire de fournir un modèle d'analyse (à caractère abstrait et généralisateur) qui rende compte du système implicite de règles intériorisées par les membres d'une communauté linguistique.

La tâche essentielle d'une grammaire de texte est la formulation des règles de cohérence.

On comprend par **c o h é r e n c e t e x t u e l l e** la bonne formation ou grammaticalité de la base du texte. La **b a s e d u t e x t e** est la structure sémantique sous-jacente au texte. Une base de texte est formée d'un nombre de propositions.

W.Kintsch et T.A.Van Dijk distinguent entre une **b a s e d e t e x t e i m p l i c i t e** (BTI) et une **b a s e d e t e x t e e x p l i c i t e** (BTE). "La base de texte implicite est la séquence de propositions qui constituent l'"entrée" des règles d'expression. De cette base de texte implicite sont supprimées toutes les propositions qui dénotent des faits généraux (par ex. les postulats de signification), ou des faits particuliers, que le locuteur suppose connus de l'auditeur. Dans la base de texte explicite toutes ces propositions sont également présentes afin de définir la bonne forme théorique de la base du texte, c'est-à-dire **« a c o h é r e n c e »**.

On peut interpréter un texte «i» «a base explicite est cohérente» (W.Kintsch & T.A.Van Dijk, 1975:100).

Les règles de la cohérence textuelle doivent être établies à deux niveaux : (a) au niveau de la base de texte linéaire, c'est-à-dire au niveau propositionnel et (b) au niveau de la macro-structure.

Le premier type de cohérence est nommé *cohérence micro-structurelle*, le second - *cohérence macro-structurelle*.

Les jugements de cohérence portent sur les relations entre les représentations sémantiques et la base du texte.

Certains théoriciens du récit font la différence entre *cohérence textuelle* proprement dite et *cohérence discursive* ou bonne formation pragmatique de la séquence textuelle (M. Charolles, 1976). La *cohérence textuelle* proprement dite a un statut sémantico-syntaxique. Un texte cohérent est un texte à caractère suivi. Ce texte devra comporter dans son développement linéaire, propositionnel, des éléments de récurrence. Cohérence et progression sont les deux exigences en vertu desquelles des éléments transphrastiques sont promus au statut de texte.

Voici, à titre d'exemple, ce début de la nouvelle La Fagure de Maupassant.

(1) C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés. Elle n'avait pas de dot, pas d'espérances, aucun moyen d'être connue, comprise, aimée, épousée par un homme riche et distingué; et elle se laissa marier avec un petit commis du ministère de l'Instruction publique.

Ou bien cette première strophe de poème Le Formose de Blaise Cendrars:

(2) Voici des années que je n'ai plus pris le train  
J'ai fait des randonnées en auto  
En avion

Un voyage en mer et j'en refais un autre un plus long.

Ce qui fait des séquences propositionnelles (1) et (2) deux textes **est** justement leur cohérence micro-structurelle, l'existence des

règles qui établissent des rapports sémantico-syntaxiques entre les propositions constitutives.

La cohérence discursive porte sur la grammaticalité pragmatique du texte. À ce sujet, un énoncé devient texte à la condition qu'il soit le produit d'une situation de discours, d'un contexte pragmatique où l'intention communicative du locuteur est le facteur dominant du message, où le principe de la coopération (voir Grice, 1969) entre locuteur et allocataire régit l'émission verbale.

Ainsi, la phrase:

(3) Mme Saunier-Seïté n'a jamais montré beaucoup d'enthousiasme à défendre la loi d'orientation ("Le Monde". Sélection hebdomadaire, 1624, du 13 au 19 dec 1979) devient texte, donc objet et produit d'un acte de communication, à la condition près que ses récepteurs sachent que Alice Saunier-Seïté est l'actuel ministre des universités en France, et qu'ils connaissent l'essentiel de la loi d'orientation (loi de l'enseignement supérieur français, promulguée <sup>après</sup> les événements de mai 1968, caractérisée par trois principes : autonomie universitaire, pluridisciplinarité dans les études, participation plus démocratique des étudiants ou d'autres représentants aux conseils d'université). Hors ce contexte référentiel, qui devra obligatoirement être connu du locuteur et des récepteurs du message, la phrase (3) ne saurait être reçue comme texte.

C'est grâce à la cohérence discursive qu'un mot, un syntagme ou une phrase peuvent devenir textes.

(4) Peu vert !

(5) Allez-vous en !

sont des textes dans des contextes pragmatiques spécifiques. Ces phrases, comme des milliers d'autres formées d'un seul mot, arrivent à être des textes lorsqu'elles sont le produit des discours d'actions, caractérisés par la présence d'un locuteur à intention.

communicative unique, rattaché par des rapports de coopération à son (ses) interlocuteur(s). Ces discours d'action, générateurs des phrases - t e x t e s , se caractérisent par la modification d'un état initial du monde, modification universellement admise lorsque les mêmes conditions de succès de la modification sont remplies.

À ce sujet, donc, (3), (4) et (5) sont des textes cohérents discursivement puisqu'ils forment des séquences, des éléments de nature verbale qui s'intègrent dans un ensemble pragmatique, où il y a une progression, certes, implicite. Cette progression tient à l'organisation de l'univers de discours.

Décodée par un auditeur étranger qui ne connaît rien de l'actualité française, (3) continue à être une phrase. De même, si (4) n'est pas énoncé lorsque, dans la circulation des rues, le feu se met au vert et que deux personnes qui veulent traverser, se trouvent devant un passage clouté, cette séquence verbale n'acquiert pas une fonction communicative.

0.2. Une grammaire de texte devrait se constituer comme un modèle de la cohérence à deux niveaux : (a) le niveau micro-structuré, constitué par la base de texte implicite à laquelle s'ajouteront des informations pragmatiques pertinentes et (b) le niveau macro-structuré, organisé sous la forme d'une suite de propositions et d'une suite de séquences de propositions entretenant entre elles des relations à expliciter et sur lesquelles peseront des contraintes de bonne formation (voir M.Charolles, 1976).

Le passage entre ces deux niveaux de la grammaire textuelle est assuré par un ensemble de règles appelées macro-règles de transformations.

0.3. Nous examinerons, dans les pages qui suivent, les règles de la cohérence micro-structurale du texte.

La cohérence macro-structurale sera analysée dans le chapitre consacré à la Macro-Structure Narrative.

1. La micro-cohérence textuelle donne au texte un caractère suivi. Elle repose sur l'existence dans le développement linéaire du texte des éléments de récurrence.

Une phrase est cohérente avec une phrase précédente si ses conditions de vérité dépendent de la vérité de cette phrase précédente (T.A. Van Dijk 1973:207). O Ducrot parle, à ce sujet, des lois du discours et H.P. Grice de maximes conversationnelles.

La grammaire de texte fournit les règles de bonne formation textuelle ou de cohérence. De ces règles, on peut dériver des jugements de cohérence. La cohérence intègre des relations d'ordre (non-linéaire) qui sont des relations abstraites, sous-jacentes.

Les règles essentielles de cohérence sont (voir à ce sujet, M. Charolles 1978: 7-42):

- . les règles de répétition ;
- . les règles de progression ;
- . les règles de non-contradiction ;
- . les règles de relation .

Nous examinons le fonctionnement et les aspects de chacune de ces règles dans la nouvelle de Maupassant La Parure.

2. Pour qu'un texte soit cohérent, il doit comporter dans son développement linéaire des éléments à récurrence stricte. La contrainte de la répétition fut formulée - pour la première fois - par I. Bellert: "la répétition constitue une condition nécessaire - quoi-

que évidemment non-suffisante - pour qu'une séquence soit cohérente" (1970: 336).

Les ressources de la langue pour répondre à cette exigence sont multiples.

Elles permettent d'accrocher une phrase ou une séquence à une autre qui se trouve dans son entourage immédiat en rappelant tel ou tel constituant dans un constituant voisin. En voici quelques-unes:

2.1. Les pronominalisations ou transformations en pronom d'un nominal coréférentiel avec un autre qui lui est antérieur ou postérieur:

(6) Le jour de la fête arriva. M-me Loisel eut un succès.

Elle était plus jolie que toutes, élégante, gracieuse, souriante et folle de joie (Maupassant, La Parure).

La troisième proposition, dont le sujet est elle, repète, par pronominalisation anaphorique le sujet nom propre M-me Loisel de la deuxième proposition.

L'anaphore est donc une procédure diaphorique consistant en un rappel effectué d'avant en arrière:  $P_1 \leftarrow P_2$ . "Prise en elle-même, l'anaphore n'est rien d'autre que la combinaison de la coréférence et de la répétition" (J.-Cl. Milner, 1976: 67). L'anaphore est directement interprétable à partir du seul contexte linguistique sans information touchant les segments désignés. Elle relie un terme anaphorisé et un terme anaphorique, sans qu'on puisse renverser le rapport.

Dans l'exemple:

(7) Je vous l'avouerais ; ce crime m'a bouleversé,

la pronominalisation par le neutre le représente une pronominalisation par cataphore. Dans la procédure diaphorique de cataphore, le pronom anticipe sur son référent; le terme de reprise, d'abord vide, ne reçoit d'interprétation sémantique qu'après un feed-back de rétablissement. La direction de la pronominalisation dans la cataphore est donc:  $P_1 \rightarrow P_2$ .



La pronominalisation est sujette à nombreuses restrictions, dont la plus importante est la 'contrainte de R.Langaaker', Celle-ci stipule qu'un pronom ne peut, dans la représentation syntagmatique intermédiaire, à la fois précéder et commander le groupe auquel il réfère. Toute infraction à cette règle conduit à des énoncés aberrants comme :

- (8) <sup>a</sup> I<sub>1</sub>(<sub>1</sub>) (→) sait très bien que Paul (2) ne sera pas d'accord avec Jean (1).

2.2. Les d é f i n i t i v i s a t i o n et les r é f é - r e n t i a t i o n s d é i c t i q u e s c o n t e x t u - e l l e s (sur ces notions, voir J.-Cl.Milner, 1976) sont des procédures de répétition qui permettent de rappeler un nom précédé d'article défini ou d'un prédéterminal démonstratif d'une phrase à une autre ou d'une séquence à une autre. Les référentiations déictiques (ce + N, cette + N, ces + N, celui(celle), ceci, cela, ça, etc. ...) sont des substituts régis par les contextes linguistiques et situationnels.

Voici comme exemple de définitivisation <sup>(qui)</sup> assurent la règle de répétition l'énoncé suivant :

- (9) Elle fut simple, ne pouvant être parée; mais malheureuse comme une déclassée; car les femmes n'ont point de caste ni de race, leur beauté, leur grâce et leur charme leur servant de naissance et de famille (Maupassant, La Parure),

alors que les référentiations déictiques contextuelles apparaissent dans :

- (10) Elle n'avait pas de toilettes, pas de bijoux, rien. Et elle n'aimait que cela; elle se sentait faite pour cela.  
(Maupassant, ibid.)

"Le - avait noté J.-Cl.Milner (1976:63) en pensant à tous les articles définis - non seulement est l'indice de l'identification d'un segment de réalité, mais suppose que ce segment est opposable,

en tant qu'identifié, à d'autres."

Pour ce qui est des référentiations déictiques ou groupes nominaux en ce, ils sont parfaitement interprétables comme coréférentiels. Le déictique ce est en tant que tel lié à une opération du sujet énonciateur.

Des contraintes non négligeables agissent sur l'emploi des déterminants définis. Ainsi, lorsque le nom répété se trouve dans l'entourage immédiat de celui qui le précède, l'emploi des déictiques contextuels est plus naturel.

La phrase suivante:

(11) Claude vient d'acheter une nouvelle voiture. Cette voiture est confortable et économique.

est grammaticale, alors que :

(12) ? Claude vient d'acheter une nouvelle voiture. La voiture est confortable et économique,

est peu acceptable.

2.3. Les substitu<sup>t</sup>s lexicaux permettent d'éviter les reprises lexématiques, tout en garantissant un <sup>pas</sup> rappel strict et une variété d'expression, quand ils ne constituent une graduation et une précision des termes.

Ces substitu<sup>t</sup>s lexicaux impliquent la coréférence avec leurs substitués.

(13) Tout à coup elle découvrit, dans une boîte de satin noir, une superbe rivière de diamants; et son coeur se mit à battre d'un désir immodéré. Ses mains tremblaient en la prenant. Elle l'attacha autour de sa gorge, sur sa robe montante, et demeura en extase devant elle-même.

Puis, elle demanda, hésitante, pleine d'angoisse:

- Peux-tu me prêter cela, rien que cela?

- Mais oui, certainement.

Elle sauta au cou de son amie, l'embrassa avec emportement, puis s'enfuit avec son trésor (Maupassant, ibid.).

Le mot trésor est le substitut lexical du groupe une superbe rivière de diamants.

Leur mise en rapport, rendue possible par le caractère cohérent de ce texte, témoigne du fait qu'ils sont coréférentiels.

2.4. Les reprises d'inférences et les recouvrements présuppositionnels constituant des moyens très fréquents de répétition qui assurent la cohérence textuelle.

La théorie du texte développée par J. Petőfi s'appelle 'théorie de la structure du texte - et de la structure du monde' (all. Textstruktur-Weltstruktur Theorie) (v. Petőfi, 1977:136-149).

Cette théorie de la structure du texte - et - de la structure du monde' comporte deux composants : une grammaire textuelle ou composant co-textuel et un composant sémantique extensionnel ou composant con-textuel. La grammaire textuelle opère non seulement avec des catégories syntaxiques, mais aussi avec des éléments de la sémantique intensionnelle. La description du 'complexe du monde' doit renfermer la description des objets existant dans ses différents sous-mondes, la description des faits/événements qui sont vrais/valides dans différents sous-mondes, la description des relations temporelles et/ou logiques qui rattachent entre eux ces faits/événements. C'est ainsi qu'apparaît la notion de 'monde du texte', rattachée de près à la représentation de l'intension et de l'extension des éléments du texte.

Le composant sémantique extensionnel est de nature con-textuelle, c'est-à-dire il opère à l'intérieur d'un système ouvert. Son rôle est de construire des hypothèses concernant les possibles référents des éléments indiciels ou déictiques, d'établir des hypo-

thèses concernant les systèmes de référence de certaines définitions ouvertes (le cas de adjectif, par exemple), de construire des hypothèses sur les ellipses interprétables contextuellement, de découvrir l'usage métaphorique et métonymique des éléments verbaux et de modifier, par conséquent, les intensions qui en dérivent conformément à l'hypothèse qui les regarde.

L'élément fondamental dans la 'théorie de la structure du monde et du texte' est le **l e x i q u e** (angl. lexicon). "La théorie de la structure du monde et du texte offre une description synchronique du savoir pragmatique rapporté au stock lexical d'une langue/sous-langue naturelle quelconque" (J.Petöfi, 1977:140). À noter que le terme de **l e x i q u e** se rapporte au lexique d'une langue donnée ou au lexique formé à parti<sup>r</sup> des mots d'un texte à analyser. Dans les deux cas, le lexique contient des explications du sens (définitions lexicales) qui représentent la description approximative de l'intension standard des mots, c'est-à-dire leur intension en "contexte normal" (J.Petöfi, 1977:144).

Or, le lexique de la théorie de la structure du monde et du texte devra renfermer ces contenus sémantiques implicites, *clus* au contexte, qui sont les inférences et présupposés.

Voici plusieurs exemples de reprises d'inférences et de recouvrements présuppositionnels. Dans l'énoncé suivant:

- (14) Il lui jeta sur les épaules les vêtements qu'il avait apportés pour la sortie, modestes vêtements de la vie ordinaire, dont la pauvreté jurait avec l'élégance de la toilette de bal. Elle le sentit et voulut s'enfuir, pour ne pas être remarquée par les autres femmes qui s'enveloppaient de riches fourrures (Maupassant, *ibid.*)

modeste et la pauvreté jurait infèrent au sentiment de honte (elle le sentit et voulait s'enfuir), à la fierté de ne pas être remarquée par ceux (celles) qui sont richement vêtu(e)s.

La présupposition se fait clairement voir dans les passages ci-dessous :

(15) Mais soudain elle poussa un cri. Elle n'avait plus sa rivière autour du cou (ibid.), où le prédicat pousser un cri présuppose que quelque chose d'étrange s'était passé.

Le présupposé "événement étrange qui vient de se passer" sous-tend aussi la question du mari qui exhorte le témoin ci-dessus :

(16) - Qu'est-ce que tu as?

Et toutes les répliques échangées entre les deux époux s'enchaînent moyennant les présupposés. Elles témoignent aussi de la coopération entre locuteur et allocutaire :

(17) - J'ai ... j'ai ... je n'ai plus la rivière de M<sup>me</sup> Forestier  
Il se dressa, éperdu :

- Quoi! ... comment! ... Ce n'est pas possible!

Et ils cherchèrent dans les plis de la robe, dans les plis du manteau, dans les poches, partout. Ils ne la trouvèrent point.

Il demandait :

- Tu es sûre que tu l'avais, encore en quittant le bal ?

- Oui, je l'ai touchée dans le vestibule du ministère.

- Mais si tu l'avais perdue dans la rue, nous l'aurions entendue tomber. Elle doit être dans le fiacre.

(Maupassant, *ibid.*)

Le verbe chercher est impliqué par la perte de l'objet en question (la rivière de diamants). L'adverbe assertif oui est le présupposé factif du verbe être sûr, il constitue le complément vrai du prédicat sûr, c'est-à-dire :

je l'avais en quittant le bal. Quand à la dernière réplique du dialogue ci-dessus, elle renferme une irréalité contre-factuelle (si + plus-que-parfait de l'indicatif) dont le présupposé est la fausseté de l'hypothèse, c'est-à-dire : tu ne l'as pas perdue (la rivière de diamants) dans la rue ou bien IL EST FAUX que tu

aies perdu la rivière de diamants dans la rue.

Il serait intéressant d'étudier dans le texte de Maupassant la valeur argumentative de certains mots. On y retrouvera la dimension pragmatique de la présupposition, cette joute langagière qui donne à l'usage de certains morphèmes leur dimension polémique, logicoïde.

Soit cet exemple :

- (18) Le jour de la fête approchait, et M<sup>me</sup> Loisel semblait triste, inquiète, anxieuse. Sa toilette était prête cependant :

La force illocutaire de ce micro-texte est hors de doute. L'approche du jour de la fête amènerait la conclusion "M<sup>me</sup> Loisel devra en être contente, joyeuse", conclusion contredite dans la suite prédicative triste, inquiète, anxieuse.

Cependant, morphème argumentatif, relateur de la proposition sa toilette était prête, introduit un présupposé mélioratif, alors que le posé de elle semblait triste, inquiète, anxieuse qui lui est linéairement antérieur accrédite un présupposé 'mauvais'.

La séquence (18) est ainsi basée sur un jeu polémique réglé par l'insertion de l'adverbe cependant.

De simples reprises d'inférences apparaissent fréquemment dans le texte envisagé et cela sous la forme d' i m p l i c a t i o n s l o g i c o - l e x i c a l e s :

- (19) - Que veux-tu que je me mette sur le dos pour aller là?  
 .....  
 - Mais la robe avec laquelle tu vas au théâtre. Elle me semble très bien à moi.....

La cohérence de ce micro-texte est assurée par l'implication:

se mettre quelque chose sur le dos > se mettre une robe.

Ou bien:

- (20) Il se tut, stupéfait, éperdu, en voyant que sa femme pleurait. Deux grosses larmes descendaient lentement des coins

des yeux vers les coins de la bouche,

(Où le monde du texte est basé sur l'implication:

X pleure > des larmes descendent sur le visage de X.

De nombreux présupposés idiosyncrasiques devraient être mentionnés dans le composant lexicale de la théorie du texte. Soit cette séquence :

(21) Loisel revint le soir, avec la figure creusée, pâlie;  
il n'avait rien découvert.

Les prédicats creusé, pâli présupposent l'existence d'une cause de nature défavorable. Or, il n'avait rien découvert, qui constitue la seconde proposition de la séquence, verbalise justement ce présupposé.

3. La règle de progression postule qu'un texte est micro-structurellement ou macro-structurellement cohérent si et seulement si son développement s'accompagne d'un <sup>apport</sup> sémantique constamment renouvelé.

L'exigence de progression sémantique est une des plus élémentaires dans la constitution du texte; sans progression, le discours se dissout en coq-à-l'âne.

La production d'un texte cohérent suppose que soit réalisé un "périlleux équilibre entre continuité thématique et progression sémantique ou rhématique" (M.Charolles, 1978:20).

L'articulation du texte, de la séquence textuelle, en thème et rhème constitue le facteur de base de la règle de progression sémantique.

Le thème, nous l'avons déjà vu, est l'information donnée ou connue, l'objet ou l'événement dont on parle, le rhème ou commentaire représente ce qui est dit du thème, l'information nouvelle.

Dans un texte, "la connexité s'établit, entre autres, sur la progression thématique" (Fr.Daněš, 1974:14).

Chez J.Petöfi, l'analyse en thème/rhème est associée à la com-

posante de base de la grammaire et fonctionne en corrélation avec les analyses lexico-sémantiques. À chaque argument-thème, J. Petőfi adjoint la liste des prédicats dans lesquels il figure et le texte est ainsi décomposé en une série de réseaux thématiques dont il est possible d'étudier les rapports grâce à une notation adéquate.

Voici la thématization de la séquence la rivière de diamants empruntée par Mathilde Loisel à M<sup>me</sup> Forestier dans le dialogue qui clôt la nouvelle de Maupassant :

- (22) - Tu te rappelles bien cette rivière de diamants que tu m'as prêtée par aller à la fête du Ministère?
- Oui. Eh bien ?
- Eh bien, je l'ai perdue.
- Comment! puisque tu me l'as rapportée.
- Je t'en ai rapporté une autre toute pareille. Et voilà dix ans que nous la payons. Tu comprends que ça n'était pas aisé pour nous, qui n'avions rien ... Enfin, c'est fini, et je suis rudement contente.

M<sup>me</sup> Forestier s'était arrêtée.

- Tu dis que tu as acheté une rivière de diamants pour remplacer la mienne ?
- Oui. Tu ne t'en étais pas aperçue, hein? Elles étaient bien pareilles.

Et elle souriait d'une joie orgueilleuse et naïve,

M<sup>me</sup> Forestier, fort émue, lui prit ses deux mains.

- Oh! ma pauvre Mathilde! Mais, la mienne était fausse. Elle valait au plus cinq cents francs! ...

À remarquer la présence du déictique cette qui établit le rapport avec le texte antérieur; le sémantisme de ce morphème porte sur la référence d'unicité ou la référence identifiante.



On pourrait, à la manière de J.Petöfi, dresser la liste des prédicats avec lesquels le thème cette rivière de diamants se combine et arriver, par cette voie, à la découverte des 'réseaux thématiques'.

M.Charolles (1976) introduit un corolaire à la règle de progression. Pour qu'un texte développant plusieurs séries thématiques profondes soit macro-structurellement cohérent, il est nécessaire que ces séries constituent en surface des suites de séquences homogènes.

Il faudrait, pour s'en convaincre, lire attentivement le début de La Parure de Maupassant pour y découvrir les suites de séquences homogènes qui ont trait à l'état initial, au train de vie modeste mené par M<sup>me</sup> Loisel. Ce monde du texte est traversé par trois types de prédicats corrélés : être (ou avoir), souffrir, songer.

Soit pour le rhème prédicatif être (ou avoir).

- (23) C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par erreur du destin, dans une famille d'employés. Elle n'avait pas de dot, pas d'espérance /....."; et elle se laissa marier avec un petit commis de Ministère de l'Instruction publique.  
Elle fut simple, ne pouvant être parée; mais malheureuse comme une déclassée /...../.

Le rhème prédicatif souffrir engendre tout un monde textuel et enchaîne par progression le texte:

- (24) Elle souffrait sans cesse, se sentant née pour toutes les délicatesses et tous les luxes. Elle souffrait de la pauvreté de son logement /...../ La vue de la petite Bretonne qui faisait son humble ménage éveillait en elle des regrets désolés et des rêves éperdus.

Une troisième séquence homogène a pour noyau le verbe songer, verbe 'créateur-de-mondes-possibles':

(25) Elle songeait aux antichambres « muettes, capitonnées, avec des tentures orientales, éclairées par de hautes torchères de bronze... »

Elle songeait aux grands salons vêtus de soie ancienne, aux meubles fins portant des bibelots inestimables, et aux petits salons coquets, parfumés, faits pour la causerie de cinq heures avec les amis les plus intimes.....

Le composant con-textuel de la théorie de la « structure du monde et du texte, ce composant sous-tendu par une sémantique extensionnelle pourrait, grâce à son caractère ouvert, continuer à détailler le monde des rêves de Mathilde par autant de « structures prédictives lexicalisant les constituants abstraits BON, ENVIABLE, QU'ON N'A PAS.

Voici, par exemple, dans le même texte, la succession des séquences ÊTRE (ou AVOIR) et SONGER, le monde du rêve succédant ainsi - comme pour le prolonger - au monde du réel :

(26) Quand elle s'asseyait, pour dîner, devant la table ronde couverte d'une nappe de trois jours, en face de son mari qui découvrait la couprière en déclarant d'un air enchanté: « Ah! le bon pot-au-feu! je ne sais rien de meilleur que cela... » elle SONGEAIT aux dîners fins, aux argenteries reluisantes, aux tapisseries peuplant les murailles de personnages anciens et d'oiseaux étranges au milieu d'une forêt de féerie; elle SONGEAIT aux plats exquis servis en des vaisselles merveilleuses, aux galanteries chuchotées et écoutées avec un sourire de sphinx, tout en mangeant la chaire rose d'une truite ou des ailes de gélinotte.

Le récit est d'inspiration flaubertienne; dans ce hiatus entre être et rêver on retrouve l'histoire de Madame Bovary. Dans le passage suivant, à vocation synthétique :

(27) (a) Elle n'avait pas de toilettes, pas de bijoux, rien.

(b) Et elle n'aimait que cela; (c) elle se sentait faite pour ça. (d) Elle eût tant désiré plaire, être enviée, être redoutée et recherchée!

La séquence formée des propositions (a), (b) et (c) est réductible au prédicat avoir, caractéristique du monde "vrai", "actuel" de l'actant principal, alors que la séquence (d) est sous-tendue par le prédicat rêver, caractéristique de son monde "secret", "illusoire".

4.1. La règle de non-contradiction postule qu'un texte est cohérent si son développement linéaire n'introduit aucun élément sémantique contredisant un contenu posé ou pré-supposé par une occurrence antérieure ou déductible de celle-ci par inférence.

En logique, le principe de non-contradiction interdit que l'on ait à la fois "p" et "non-p".

Voici cette règle à l'œuvre dans la séquence suivante:

(28) M-me Loisel connut la vie horrible des nécessiteux. Elle prit son parti, d'ailleurs, tout d'un coup, héroïquement. Il fallait payer cette dette effroyable. Elle payerait. On renvoya la bonne; on changea de logement; on loua sous les toits une mansarde.

Elle connut les gros travaux du ménage, les odieuses besognes de la cuisine. Elle lava la vaisselle, usant ses ongles roses sur les poteries grasses et le fond des casseroles. Elle savonna le linge sale, les chemises et les torchons, qu'elle faisait sécher sur une corde; elle descendit à la rue, chaque matin, les ordures et monta l'eau, s'arrêtant à chaque étage pour souffler. Et, vêtue comme une femme du peuple, elle alla chez le fruitier, chez l'épicier, chez le boucher, le panier au bras, marchandant, injuriée, défendant sou à sou son misérable argent.

/..... ./

Le mari travaillait, le soir, à mettre au net les comptes d'un commerçant, et la nuit, souvent, il faisait de la copie à cinq sous la page.

Et cette vie dura dix ans. (Maupassant, La Parure)

Si la première proposition de ce fragment avait été enchaînée à une deuxième de la forme :

(29) Elle allait trois fois par semaine au théâtre,  
on n'aurait pas respecté la règle de non-contradiction.

Les propositions qui forment le texte (28) ne se contredisent pas mutuellement, l'occurrence de chacune d'elles n'introduit aucun élément sémantique de nature à contredire un contenu posé ou présupposé antérieurement dans son environnement syntagmatique.

La phrase Et cette vie dura dix ans ferme le texte, apporte une clôture sémantique à l'univers du monde textuel.

Toute manifestation textuelle - affirmait M.Charolles (1978) - fixe son propre cadre énonciatif et cela d'au moins deux façons: en produisant un système de repérage temporel et en instaurant un mode de fonctionnement discursif déterminé. Ces deux traits définissent un r é g i m e é n o n c i a t i f qui ne saurait être modifié sans précautions spéciales.

4.2. Il existe des textes cohérents qui se contredisent pour manifester rhétoriquement, à des fins argumentatives une situation dont on veut justement signifier le caractère (provisoirement) problématique.

Ces textes sont des messages a r g u m e n t a t i f s. On pourrait citer, à ce sujet, le cas de nombreux 'romans' d'André Gide.

Voici cette séquence tirée de Prométhée mal enchaîné ; d'abord le dialogue entre Damoclès, Cooclès et Prométhée :

(30) - /...../ qu'êtes vous capable de faire? montrez votre trait distinctif ; qu'avez-vous que n'a personne autre?

Pourquoi vous appelle-t-on Prométhée ?

/...../

- Ce que j'ai, Messieurs? - Ce que j'ai, moi - ah! c'est un aigle.
- Un quoi ?
- Un aigle - ou vautour peut-être ... on hésite.
- Un aigle! Elle est bien bonne! - un aigle ... où donc ?
- Vous tenez donc bien à le voir, dit Prométhée.
- Oui, dirent-ils, si cela n'est pas indiscret.

À remarquer que la réponse de Prométhée : J'ai un aigle contredit l'univers d'attente des interlocuteurs qui avaient formulé la question. La surprise apparaît lorsqu'on émet le nom de l'objet possédé : un aigle.

L'argumentation pour la possession de l'aigle apparaît dans l'histoire racontée ensuite par A.Gide :

- (31) Un oiseau qui de loin paraît énorme, mais qui n'est, vu de près, pas du tout si grand que cela, obscurcit un instant le ciel du boulevard, fond comme un tourbillon vers le café, brise la devanture, et s'abat crevant l'oeil de Coclès d'un coup d'aile, et avec force pépiements, tendres oui mais impérieux, s'abat sur le flanc droit de Prométhée.

Celui-ci ouvrant aussitôt son gilet offre un morceau de son foie à l'oiseau.

La rumeur dans le café fut grande.

Les voix sans plus d'entente aucune se diversifièrent, - car d'autres étaient survenus.

- Mais faites donc attention ! disait Coclès.

Son objection était couverte par la plus importante rumeur qui disait :

- Ça! un aigle! allons donc! - regardez-le ce pauvre oiseau râpé !

Ca ... un aigle! Allons donc!! tout au plus une conscience.  
Le fait est que le grand aigle était piteux; maigre, battant  
de l'aile et dépenné, à voir comme il s'acharnait goulûment  
sur sa douloureuse pitance, le pauvre oiseau semblait n'a-  
voir pas mangé de trois jours.

D'autres cependant s'empressèrent, et plus bas insinuaient  
à Prométhée:

- Mais Monsieur, ne croyez donc pas que cet aigle en rien vous  
distingue. Un aigle, au fond, vous l'avouerais-je ? un aigle, nous  
en avons tous.

- Mais, disait l'un .....

- Mais nous ne le portons pas à Paris - continuait l'autre.- À  
Paris c'est très mal porté. L'aigle gêne. Voyez un peu ce qu'il a  
fait! Si cela vous amuse de lui donner à manger votre foie, libre  
à vous; mais je vous affirme que pour ceux qui voient cela, c'est  
pénible. Quand vous le faites, cachez-vous... Et Prométhée confus  
murmurait : Excusez-mois, Messieurs, - oh! je suis vraiment désolé.  
Comment faire?

- Mais on s'en débarrasse avant d'entrer, Monsieur.

Et les uns disaient: On le vend. Les bureaux des journaux ne  
sont là pour rien d'autre, Monsieur.

Le texte suivant, qui présente la note remise par le garçon de restaurant à Damoclès, cohérent avec les séquences antérieures, semble basé sur une contradiction. Il <sup>(n'en)</sup> n'est rien; cette fausse contradiction est réglée dans le système de cohérence propre à cette argumentation à rebours qui fait payer le propre d'A.Gide. L'ironie de la note que Damoclès doit payer après l'incident avec l'aigle réside justement dans l'enchaînement des constituants que nous soulignons à des nominaux centres non marquées discursivement :

(32) Trois déjeuners complets (avec conversation) ... 30.-- fr.  
Une glace de devanture ..... 450.-- fr.  
Un w oeil de verre pour Coclès !!..... 3,50 fr.

À remarquer aussi l'ironie issue des prix à payer : une glace de devanture est très chère par rapport à la mutilation causée à Coclès ou aux trois déjeuners complets. Il semble que le système des valeurs soit renversé dans le monde des prix commerciaux, mais il est juste dans le monde textuel de l'argumentation à rebours.

La cohérence textuelle apparaît aussi dans la conclusion de L'histoire de l'aigle ; le malaise psychique de Prométhée dû à son singulier objet possédé, l'aigle, apparaît de nouveau :

(33) Prométhée prit congé du garçon, de Coclès, et, regagnant lentement le Caucase, il méditait : Le vendre ? - L'étouffer ? ... L'appriivoiser peut-être ? .....

4.3. M.Charolles avait signalé l'existence des ' c o n t r a - d i c t i o n s d e r e p r é s e n t a t i o n s d u m o n d e e t d e s m o n d e s ' , de nature pragmatique ; fonction des convictions des participants à l'acte de communication textuelle, elles dépendent de l'image que ceux-ci se font du/des monde(s) de référence manifestés dans le texte.

L'exemple suivant témoigne d'une pareille contradiction :

(34) Jean sortit du métro. Il courait tête baissée dans un couloir quand il heurta de plein fonet un platane

(cit.ap. M.Charolles, 1978).

La plus élémentaire de précautions prises contre ce type de contradiction consiste à se prémunir systématiquement d'évaluations attestées et identifiées.

Il existe pourtant des textes, appartenant à un certain type de messages littéraires, qui font de ces contradictions des mondes leur trait caractéristique. Voici, à titre d'exemple, cet énoncé textuel de Boris Vian :

(35) - ... Il y a une anguille - il y avait, plutôt - qui venait tous les jours dans son lavabo [ le lavabo de Nicolas, le cuisinier, n.n. ] par la conduite d'eau froide.

- C'est curieux, dit Chick. Pourquoi ça ?
- Elle passait la tête et vidait le tube de pâte dentifrice en appuyant dessus avec ses dents. Nicolas ne se sert que de pâte américaine à l'ananas et ça a dû la tenter.
- Comment l'a-t-il prise ? demanda Chick.
- Il a mis un ananas entier à la place du tube. Quand elle avalait la pâte, elle pouvait déglutir et rentrer sa tête ensuite, mais avec l'ananas, ça n'a pas marché, et plus elle tirait, plus ses dents entraient dans l'ananas. Nicolas .....
- Nicolas est entré à ce moment-là et lui a sectionné la tête avec une lame de rasoir. Ensuite, il a ouvert le robinet et tout le reste est venu.

(B.Vian, L'Ecume des Jours).

Anomalie pragmatique ou référentielle pourrait-on dire « Oui, mais il y a en a plus. C'est l'engendrement d'un monde ( $M_1$ ) autre que le monde vrai ( $M_0$ ) de nos évaluations attestées et identifiées qui forme la théorie de la structure du monde et partant la théorie de la structure du texte, (35) comme des centaines d'exemples de l'oeuvre de Boris Vian apparaît comme texte cohérent. Il repose sur des 'informations descriptives' qui forment la syntaxe du texte. Le logicien J.B.Grize avait insisté sur la notion de schématisation. Le monde textuel de L'Ecume des Jours se ramène à des schématisations d'un univers tout à fait particulier. Les schèmes représentatifs à partir desquels le sujet déploie son activité de reconnaissance - soutenait N.Charolles - sont culturellement (sur)déterminés. Le texte de B.Vian, cohérent, induit un monde de croyance autre que le monde actuel de nos représentations. Dans bien des cas, l'auteur prend le langage au pied de la lettre : ainsi, on exécutera une ordonnance au moyen d'une petite guillotine de bureau, un escalier se dérobera effectivement sous ses pas. À l'inverse, il



accorde leurs significations dénotatives à des éléments en combinatoire figée. Soit pour ce procédé l'exemple suivant:

À propos d'une pointe d'aïl l'auteur enchaîne :

(36) - Je n'ai pas pu l'aiguiser comme j'aurais voulu, dit Nicolas, la meule est trop usée.

- Je la ferai changer, dit Colin.

(B.Vian, L'Ecume des Jours)

Par ailleurs, l'auteur joue sur la structure interne du mot pourboire:

(37) Un homme à chandail blanc lui ouvrit une cabine, en/caisse le pourboire qui lui servait pour manger car il avait l'air d'un menteur.

(B.Vian. ibid.)

Tous ces micro-textes ont une structure isotopique, ils sont cohérents, dans l'univers textuel conçu par l'auteur. Leur isotopie instaure un monde anthropologique à points de référence autres que la référence perçue et vérifiée par notre système de valeurs.

5.1. La règle de relation pose comme condition de cohérence d'une séquence ou d'un texte l'idée que les faits dénotés dans le monde textuel doivent être reliés entre eux.

Cette règle est de nature fondamentalement pragmatique. Une séquence textuelle sera cohérente si les actions, états ou événements qu'elle dénote sont perçus comme congruents<sup>1)</sup> dans le type de monde reconnu par celui qui l'évalue. On dira que, dans un monde représenté « M », deux états de choses « P » et « Q » sont congruents, si et seulement si « P » est pertinent ou relevant pour « Q », ou mieux, si et seulement si « P » est une cause, condition, conséquence pertinente pour « Q ».

1) En mathématiques, congruence signifie égalité, coïncidence. La congruence de deux figures est une relation exprimant que deux nombres donnent le même reste si on les divise par un même nombre M. La congruence s'applique à des figures dérivant/une de l'autre par transformation circulaire.

Dans les langues naturelles, les relations de relevance factuelle sont manifestées la plupart du temps par des connecteurs.

Dans la phrase ci-dessous :

(38) Il pleut, DONC je ne descends pas en ville,

les deux états de choses « P » et « Q » sont rattachés par la conjonction donc.

L'impossibilité de relier deux propositions par un connecteur naturel est d'ailleurs un bon test pour déceler une incongruité :

(39) Il pleut, DONC les chanteurs de charme déplaisent aux intellectuels.

La règle de relation est reformulée par M.Charolles (1978) en termes suivants : pour qu'une séquence ou qu'un texte soient cohérents, il faut que les faits qu'ils dénotent dans le monde représenté soient directement reliés.

5.2. En revenant au texte de Maupassant, La Parure, examinons quelques séquences témoignant de la règle de relation.

À la réplique de Mathilde Loisel qui affirme n'avoir pas un bijou, pas une pierre, rien à mettre sur elle pour aller à la fête, son mari rétorque :

(40) - Tu mettras des fleurs naturelles. C'est très chic en cette saison-ci.

Pour dix francs, tu auras deux ou trois roses magnifiques.

La relation qui s'établit entre la première et la deuxième proposition de cette séquence est une justification ( $P_2$  justifie  $P_1$ ), une cause ( $P_1$  est l'effet dont la cause est  $P_2$ ); la troisième proposition constitue un argument fort ou une preuve pour l'achat des fleurs naturelles comme parure.

La règle de relation apparaît aussi dans l'exemple suivant, retraçant la scène où Mathilde, examine émerveillée le coffret de bijoux de M<sup>me</sup> Forestier.

(41) M<sup>me</sup> Forestier alla vers son armoire à glace, prit un large coffret, l'ouvrit, et dit à M<sup>me</sup> Loisel :

- Choisis, ma chère.

Elle vit d'abord des bracelets, puis un collier de perles, puis une croix vénitienne, or et pierreries, d'un admirable travail.

À remarquer la congruence des objets du même type, leur recensement étant marqué par des adverbes corréliés d'abord, puis en rapport de succession temporelle.

Voici également la relation entre objets, faits et événements congruents dans la séquence suivante qu'on pourrait réduire au micro-récit "Loisel fait des emprunts, prend des engagements onéreux, s'endette pour acheter une rivière de diamants de trente-six mille francs qu'il remettra à la prêteuse."

(42) Loisel possédait dix-huit mille francs que lui avait laissés son père. Il emprunterait le reste.

Il emprunta, demandant mille francs à l'un, cinq cents à l'autre, cinq louis par-ci, trois louis par là. Il fit des billets, prit des engagements ruineux, eut affaire aux usuriers, à toutes les races de prêteurs. Il compromit toute la fin de son existence, risqua sa signature sans savoir même s'il pourrait y faire honneur, et, épouvanté par les <sup>angoisses</sup> ~~les/angaf~~ de l'avenir, par la noire misère qui allait s'abattre sur lui, par la perspective de toutes les privations physiques et de toutes les tortures morales, il alla chercher la rivière nouvelle, en déposant sur le comptoir du marchand trente-six mille francs.

6.1. Ce n'est que le mariage de toutes ces quatre règles (répétition, progression, non-contradiction et relation) qui confère au texte un caractère cohérent. Certainement le lecteur devra concevoir nos exemples puisés au récit La Parure de Maupassant comme une illustration à ambition didactique. Dans chacune des séquences textuelles commentées d'autres règles à part celle qu'on avait choisie pourraient être impliquées.

D'autre part, prise isolément, chacune des règles de cohérence ne constitue pas une condition suffisante pour la bonne formation du texte. Voici cet exemple emprunté à M.Charolles où, malgré l'existence d'une répétition (rendue par une pronominalisation), le couple des deux phrases ne saurait former un texte.

(43) Marie a acheté une armoire Louis XV. Elle a des migraines épouvantables.

Il suffit d'enchaîner  $P_1$  à une autre proposition pour engendrer une séquence textuelle.

(44) Marie a acheté une armoire Louis XV. Elle veut épater ses collègues.

6.2. Les idées de 'monde possible', de 'monde textuel' et de 'complexe de monde' nous semblent essentielles pour la cohérence micro-structurelle.

C'est que la reconnaissance des liens de pertinence factuelle dépend des traits attribués au monde interprété «  $\boxed{M}$  ».

Un monde «  $\boxed{M}$  », structuré à partir d'objets et d'événements des plus bizarres, forme un monde textuel cohérent à condition qu'on respecte le même point de référence.

LA MACRO-STRUCTURE NARRATIVEOU RÈGLES DE LA COHÉRENCE MACRO-STRUCTURELLE

1. Le deuxième type de règles qu'une grammaire de texte aura à établir sont les règles de la cohérence macro-structurale.

Ces règles engendrent la macro-structure narrative. "Séquence de propositions, la macro-structure (narrative) peut être conçue une suite de séquences transformationnelles (d'un état initial -  $E_1$  - en un état final -  $E_f$ ) dans un discours narratif défini très succinctement comme discours qui contient des descriptions d'acteurs" (J.-M.Adam, 1976 : 85).

Et par ailleurs, J.-M.Adam de préciser : "On appelle macro-structure (MS) d'une séquence la (les) proposition(s) de surface obtenue(s) après qu'un certain nombre de règles de réduction (macro-règles de généralisation, d'effacement, d'intégration, de construction) aient été appliquées sur la suite des phrases la composant" (1978 : 13).

La cohérence textuelle doit être conjointement déterminée du point de vue local et global; autrement dit, la cohérence s'établit au double niveau micro - et macro-structuruel. Les relations entre micro-cohérence et macro-cohérence pourraient se ramener aux considérations suivantes :

- une condition nécessaire pour qu'un texte soit globalement cohérent est que l'on puisse lui associer par construction une séquence de macro-structures micro-structurellement cohérente;
- un texte peut être micro-structurellement cohérent sans l'être macro-structurellement;
- la cohérence micro-structurale n'est pas une condition suffisante par la cohérence macro-structurale.

2. Le passage du niveau de la cohérence micro-structurale au niveau de la cohérence macro-structurale est le fait de l'action des 'macro-règles de transformation' (M.Charolles, 1976: 148-149). Ces règles opèrent au niveau sémantique, à partir de la base de texte, dont elles organisent et réduisent l'information. Elles permettent d'extraire ou de construire une proposition macro-structurale à partir d'une base de texte séquentielle.

Ces règles sont récursives : elles peuvent s'appliquer plusieurs fois à partir d'une même base de texte.

Ces règles de transformation, génératrices de la macro-structure narrative, ont été établies par Teun A. Van Dijk. Les voici reproduites, sous une forme quelque peu simplifiée, par M.Charolles (1976:148-149).

### 2.1. La règle de généralisation.

Etant donné une séquence de propositions :

$S_q = (\text{Préd}_1(\text{arg}_1), \text{Préd}_2(\text{arg}_2) \dots \text{Préd}_n(\text{arg}_n))$ , avec  $n \geq 2$ , s'il existe un  $\text{Préd}_i(i \in \text{cat})_0$  tel que chaque  $\text{Préd}_1$  est inclus dans l'extension de 0 et s'il existe un arg(ument) A tel que chaque  $\text{Arg}_1$  est inclus dans l'extension de A, alors on peut remplacer  $S_q$  par 0 (A).

L'information contenue dans la suite de propositions suivantes pourra être généralisée et réduite au thème : l'invitation de M. et de M-me Loisel à la fête.

(1) Or, un soir, son mari rentra, l'air glorieux et tenant à la main une large enveloppe

- Tiens, dit-il, voici quelque chose pour toi.

Elle déchira vivement le papier et en tira une carte imprimée qui portait ces mots:

« Le ministre de l'Instruction publique et M-me Georges Ramponneau prient M. et M-me Loisel de leur faire l'honneur de venir passer la soirée à l'hôtel du ministère, le lundi 18 janvier »

Au lieu d'être ravie, comme l'espérait son mari, elle jeta avec dépit l'invitation sur la table, murmurant :

- Que veux-tu que je fasse de cela?  
(Maupassant, La Parure).

Cette règle est basée sur une série d'implications.

## 2.2. La règle d'effacement.

Etant donné une séquence de propositions :

$$S_q = (P_1, P_2 \dots P_n), \text{ avec } n \geq 2,$$

chaque  $P_x$  de  $S_q$  peut être effacée si elle n'est pas une condition d'interprétation pour au moins  $P_j$  de  $S_q$ .

Ainsi, par exemple, l'information fournie par la réaction de Mathilde Loisel à la réception de l'invitation:

(2) - Que veux-tu que je me mette sur le dos pour aller là?

Il n'y avait pas songé; il balbutia:

.....

Il se tut, stupéfait, voyant que sa femme pleurait /...../

- Qu'as-tu? qu'as-tu?

.....

- Rien. Seulement je n'ai pas de toilette et par conséquent je ne peux pas aller à cette fête. Donne ta carte à quelque collègue dont la femme sera mieux nippée que moi .....

tout comme la série de propositions au sémantisme ; " M. Loisel donne à sa femme quatre cents francs pour se faire une toilette; pour Loisel cette somme, assez importante, constituait une économie pour s'acheter un fusil et s'offrir des parties de chasse, l'été suivant, dans la plaine de Nanterre, avec quelques amis sont effacées dans l'articulation globale du conte.

De la même manière, la toute dernière phrase du texte :

(3) Elle (la rivière de diamants prêtée par M<sup>me</sup> Forestier à Mathilde) était fausse. Elle valait au plus cinq cents francs, qui clôt en surface le conte, s'efface dans l'univers macro-structurel du monde du texte. En profondeur, au niveau de l'intertextualité, elle peut ouvrir un autre texte ou plusieurs autres textes.

C'est cette phrase-clé qui recèle le thème de la duperie et permettrait une ouverture vers au moins un monde inférenciel : l'effondrement moral de Mathilde Loisel en apprenant que la parure qu'elle avait empruntée était fausse, tandis que celle rachetée par elle et son mari était vraie et leur avait coûté les yeux de la tête. Ainsi, pourra-t-on dire que l'équilibre final du conte est un équilibre instable. Le texte apparaît ainsi comme une productivité.

### 2.3. La règle d'intégration

Etant donné une séquence de propositions:

$$S_q = (P_1, P_2 \dots P_n), \text{ avec } n \geq 2,$$

s'il existe dans cette séquence une proposition  $P_1$  telle que chacune des autres soit une composante, une condition ou conséquence normale de  $P_1$ , alors on peut substituer  $P_1$  à  $S_q$ .

Ainsi, par effet de cette règle, la séquence de propositions:

(4) M<sup>me</sup> Loisel connut la vie horrible des nécessiteux. Elle prit son parti, d'ailleurs, tout d'un coup, héroïquement. Il fallait payer cette dette effroyable. Elle payerait. On renvoya la bonne; on changea de logement; on loua sous les toits une mansarde.

Elle connut les gros travaux du ménage, les odieuses besognes de la cuisine. Elle lava la vaisselle, usant ses ongles roses sur les poteries grasses et le fond des casseroles. Elle savonna le linge sale, les chemises et les torchons, qu'elle faisait sécher sur une corde; elle descendit à la rue, chaque matin, les ordures, et monta l'eau, s'arrêtant à chaque étage souffler. Et, vêtue comme une femme du peuple, elle alla chez le fruitier, chez l'épicier, chez le boucher, le panier au bras, marchandant, injuriée, défendant sou à sou son misérable argent (Maupassant, *ibid*)

sera réécrite comme (lire réeduite à) :



(4') M<sup>me</sup> Loisel connut la vie horrible des nécessiteux.

Donc: (4)  $\longrightarrow$  (4'), où (4) =  $S_q$  et (4') =  $P_1$ .

La règle d'intégration est l'expression la plus claire de ce que A.J.Greimas nommait l' 'organisation syntagmatique de la signification' (1976:7). La production et la lecture d'un texte procèdent par intégrations successives des constituants d'ordre inférieur en constituants d'ordre supérieur. **I n f é r i e u r** et **s u p é r i e u r** sont des évaluations sémantiques.

#### 2.4. La règle de construction

Etant donné une séquence de propositions:

$$S_q = ( P_1, P_2 \dots P_n ), \text{ avec } n \geq 2,$$

s'il est possible de construire une proposition Q telle que chacune des propositions de la séquence  $S_q$  soit une condition, composante, conséquence ou cause normale de Q, alors on peut substituer Q à  $S_q$ .

Ainsi, la séquence de propositions centrée sur "la perte de la parure de diamants empruntée par Mathilde Loisel à M<sup>me</sup> Forestier" ( $S_q$ ) pourra être substituée par la proposition Q : "rachat par les Loisel d'une autre rivière de diamants pour être donnée à la prêteuse." Le rapport entre  $S_q$  et Q est ici un rapport du type:

parce que  $S_q \xrightarrow{\text{alors}} Q$

comme  $S_q \xrightarrow{\text{devoir}} Q$

$S_q \supset Q$ . (où le signe  $\supset$  = implique)

3.1. Expression d'un discours d'actions dont la loi générale est l'anthropomorphisme, le récit (ou le conte) retrace une "aventure humaine" (P.Larivaille, 1974:384) dont le déroulement est soumis à une logique narrative. Cette logique narrative est une succession de transformations entre un état zéro initial et un état final. Le récit se définira - note P.Larivaille (1974) - comme

prise en charge d'un ensemble d' E t a t s ("situations") et de T r a n s f o r m a t i o n s ("actions agies" et/ou "actions subies", entendant par cette dernière expression aussi bien les actions d'autrui que les "événements") couvrant un segment variable de la chaîne existentielle :

$$E^x \longrightarrow T^x \Longrightarrow E^{x+1}$$

Etat initial  $\longrightarrow$  Transformation  $\Longrightarrow$  Etat final  
(agie ou subie)

AVANT  $\longrightarrow$  PENDANT  $\longrightarrow$  APRÈS  
(l'action)

Cette logique de la séquence narrative apparaît dans la pensée de A.J.Greimas, T.Todorov, O.Bremond, H.Isenberg.

Pour A.J.Greimas la logique du récit repose sur le passage d'un état initial  $E_1$  à un état final  $E_2$  par l'intermédiaire d'un faire transformateur ( $F_t$ ). T.Todorov parle d'un état initial, d'une dynamique et d'un état final : "Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit: ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre" (T.Todorov,1973:83).

Dans une première étape de ses recherches, H.Isenberg parlait d'une orientation, d'une évaluation et d'une morale. La 'logique des possibles narratifs' établie par Cl.Bremond consiste en trois chaînons : virtualité, passage à l'acte et achèvement.

En synthétisant les différentes désignations du m o d è l e t e r n a i r e de la structure narrative, nous obtenons le tableau suivant :

Auteur	GREIMAS	TODOROV	BREMOND	ISENBERG
Structure narrative				
Logique narrative	. Etat $E_1$	. Etat initial	. Virtualité	. Orientation
	. FAIRE transformateur	. Dynamique	. Passage à l'acte	. Évaluation
ternaire	. Etat $E_2$	. Etat final	. Achèvement	. Morale

3.2. Des recherches plus actuelles en narratologie conçoivent la macro-structure narrative comme sous-tendue par une articulation en cinq chaînons. Ce modèle quinaire est beaucoup plus explicatif pour l'analyse de la cohérence narrative macro-structurale ; sa capacité générative est plus haute. Il permet en même temps la récupération du modèle ternaire.

Les tenants de la logique quinaire du récit sont T.A.Van Dijk, W.Kintsch, H.Isenberg, J.-M.Adam, P.Larivaille.

La macro-structure narrative est ainsi l'articulation logique de cinq fonctions enchaînées, non hiérarchisées (composant un seul noeud de raccordement), que des restrictions contextuelles rendent dépendantes les unes des autres. Le rapport entre ces cinq chaînons est d'implication.

Les désignations de ces cinq fonctions varient, leur essence est pourtant la même.

W.Kintsch & T.A.Van Dijk définissent les cinq fonctions narratives qui forment la macro-structure narrative en termes suivants:

- (1) Une SITUATION INITIALE, fonction qui caractérise les actants, les propriétés du lieu et du temps ainsi que des circonstances. C'est en référence à cette situation initiale que doivent être décrits un ou plusieurs événements spécifiques qui satisfasse(nt) la contrainte d'être remarquable(s).

- (2) Une COMPLICATION de l'histoire, un élément modificateur de l'état précédent.
- (3) Une ÉVALUATION de la situation qui spécifie les réactions (mentales) de l'agent/narrateur de l'épisode.
- (4) Une RÉSOLUTION ou nouvel élément modificateur qui va permettre de retrouver un état comparable (tout en étant différent) au premier.
- (5) Une MORALE, en fin, qui tire les conséquences possibles de toute l'histoire pour la situation présente.

Pour H.Isenberg, le récit élémentaire comporte toujours cinq fonctions, cinq "éléments de la communication qui ne font pas directement partie de la structure proprement sémantique des phrases de surface, mais qui apparaissent comme des noeuds les dominant" (J.-Fr.Bourdin & P.Duhem, 1972:73). Les cinq fonctions du texte - récit seraient alors : l'Orientation, la Complication, l'Evaluation, la Résolution et la Morale. L'hypothèse se ramène, selon J.-M.Adam, à une règle de réécriture.

Texte  $\longrightarrow$  Orientation (= Situation initiale) + Complication +  
 (+ Evaluation + Résolution + Morale  
 (= Conclusion).

D'autres chercheurs dans la grammaire textuelle désignent les cinq propositions élémentaires qui forment la structure logico-syntaxactico-sémantique du conte par les noms suivants :

- $P_1$  = situation stable
- $P_2$  = force perturbatrice
- $P_3$  = état de déséquilibre
- $P_4$  = force inverse
- $P_5$  = équilibre nouveau.

En s'appuyant sur cette terminologie, J.- M.Adam (1978) propose les désignations suivantes :

- .  $E_i$  = équilibre initial
- . F.p. = force perturbatrice
- . D = dynamique
- . F.é. = force équilibrante
- . E.t. = équilibre terminal.

3.3. En essayant d'appliquer ce modèle quinaire de la macro-structure narrative au conte de Maupassant - La Parure -, nous croyons que les cinq articulations logiques correspondraient aux séquences suivantes :

3.3.1. L' état initial , l' équilibre initial ou la situation stable représente la séquence initiale qui retrace le train de vie modeste mené par Mathilde Loisel, marié à un petit commis de ministère de l'Instruction publique. Le fait qu'elle souffrait sans cesse, se sentant née pour toutes les délicatesses et tous les luxes (Maupassant), qu'elle rêvait à un monde de luxe et de vie aisée nous indique que cet équilibre initial est un 'équilibre instable' (selon le terme de P.Larivaille, 1974), un déséquilibre (qu'on se rappelle, à ce sujet, nos considérations sur le thème songer du chapitre antérieur).

Les équilibres instables n'en gardent pas moins leur caractère statique.

3.3.2. La deuxième séquence, la force perturbatrice ou complication de l'histoire consiste en deux événements : l'invitation reçue par M. et M<sup>me</sup> Loisel de participer à une soirée à l'hôtel du ministère et le fait qu'elle emprunte à M<sup>me</sup> Forestier une belle rivière en diamants pour ne pas "avoir l'air pauvre au milieu des femmes riches" (Maupassant).

3.3.3. L' état de déséquilibre ou la dynamique , le "faire transformateur" postulé par Greimas, c'est la perte de la rivière de diamants par Mathilde Loisel.

3.3.4. La force équilibrante, force inverse ou nouvel élément modificateur consiste dans le fait que Loisel et sa femme achètent un chapelet de diamants qui "leur parut entièrement semblable à celui qu'ils cherchaient", pour le remettre à leur prêteuse. Cet achat, qui monta à trente-six mille francs, leurs coûta les yeux de la tête.

3.3.5. L'équilibre terminal ou équilibre nouveau est fourni par les séquences qui retracent les dix ans d'existence misérable, de privations des Loisel pour payer les dettes contractées pour l'achat du bijou qu'ils remirent à M<sup>me</sup> Forestier. "Au bout de dix ans, ils avaient tout restitué, tout, avec le taux de l'usure, et l'accumulation des intérêts superposés" - écrit Maupassant. Et le grand écrivain de continuer:

M<sup>me</sup> Loisel semblait vieille, maintenant. Elle était devenue la femme forte, et dure, et rude, des ménages pauvres. Mal peignée, avec les jupes de travers et des mains rouges, elle parlait haut, lavait à grande eau les planchers.

On pourrait conclure d'ici à un équilibre terminal. Il n'en est pas ainsi. L'opposition être (avoir) /vs/ rêver, songer caractéristique de l'état initial revient, ébauchée avec finesse par Maupassant.

La séquence qui suit immédiatement la précédente en témoigne; à remarquer le caractère polémique, argumentatif de ce micro-texte, par rapport à l'apparent équilibre instauré par le fragment cité ci-dessus :

Mais parfois, lorsque son mari était au bureau, elle s'asseyait auprès de la fenêtre, et elle SONGEAIT à cette soirée d'autrefois, à ce bal où elle avait été si belle et si fêtée.

Que serait-elle arrivée si elle n'avait point perdu cette parure? Qui sait? qui sait? Comme la vie est singulière, changeante!

Comme il faut peu de chose pour vous perdre ou vous sauver!

La suite de questions qui inquiètent Mathilde font du conte une histoire ouverte. En même temps, cette séquence est une sorte de relais, favorisant l'insertion de la dernière scène du conte : la rencontre de Mathilde Loisel, aux Champs-Élysées, avec M<sup>me</sup> Forestier "toujours jeune, toujours belle, toujours séduisante." Mathilde apprend alors que la rivière de diamants que M<sup>me</sup> Forestier lui avait jadis prêtée était fausse. Aucun autre événement ne suit la réplique de M<sup>me</sup> Forestier :

- Oh! ma pauvresse Mathilde! Mais la mienne était fausse.

Elle valait au plus cinq cents francs! .....

Quelle massue pour Mathilde qui était si fière de dire à sa prêteuse qu'elle lui avait rapporté une parure identique à celle qu'elle avait perdue:

- Je t'en ai rapporté une autre toute pareille. Et voilà dix ans que nous la payons. Tu comprends que ça n'était pas aisé pour nous qui n'avions rien ..... Enfin, c'est fini, et j'en suis rudement contente.

À remarquer que la dernière proposition de la réplique ci-dessus serait l'indice de la clôture du récit, l'état d'équilibre terminal.

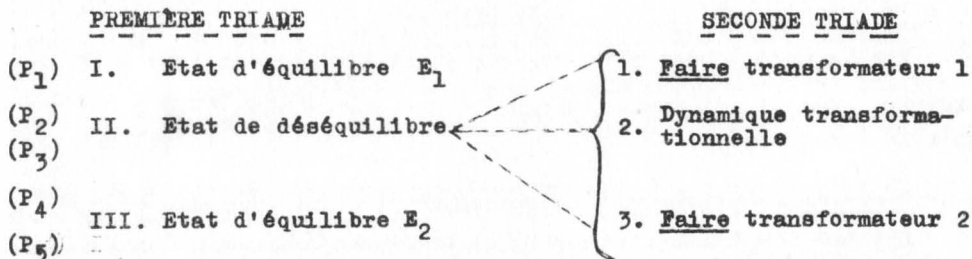
Le conte garde néanmoins, vu cette dernière séquence, un caractère ouvert. En même temps, la séquence de la rencontre des deux femmes et de l'information portant sur la fausseté de la parure empruntée, constitue pour le modèle que nous avons présenté un élément encombrant, de nature à troubler la belle ordonnance de l'articulation logique du récit en cinq chaînons. Cette séquence est effacée dans la structuration du discours actionnel de la nouvelle.

Elle n'en garde pas pour autant un certain rôle : une tension narrative finale, rendue par le silence textuel qui s'installe ensuite. Ce silence du récit est l'indice le plus sûr de la productivité textuelle.

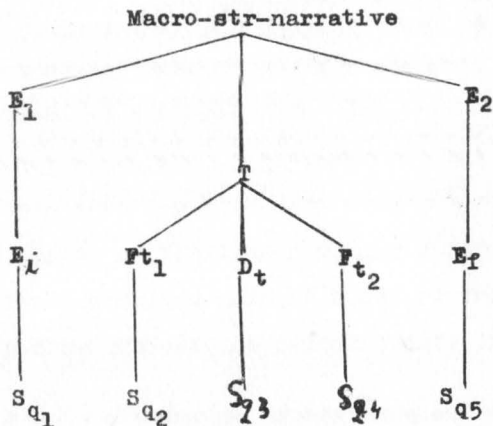
Le récit - disaient W.Kintsch & T.A.Dijk (1975:104) - est "un discours qui, d'une façon ou d'une autre, doit éveiller l'intérêt de l'auditoire, ou par le type d'actions et d'événements dont on parle, ou/et aussi par la façon dont ils sont racontés".

4. Ainsi, donc, la séquence logique quinaire apparaît plus complète et plus raffinée, et, de ce fait, "plus appropriée à une formalisation du récit considéré comme reflet d'un processus dynamique intermédiaire entre deux états" (P.Larivaille, 1974 : 386).

Le modèle quinaire est conçu par J.-M.Adam comme le résultat de l'enchâssement de deux triades (J.M.Adam, 1978 : 111). En voici la configuration :



La représentation arborescente de la macro-structure narrative témoignant de l'enchâssement d'une seconde triade dans la première est la suivante :





Transposée au niveau de la syntaxe-sémantique de La Parure, la seconde triade aura pour constituants :

- Le premier faire transformateur serait l'emprunt de la rivière de diamants par Mathilde Loisel à M<sup>me</sup> Forestier pour aller à la soirée offerte au Ministère de l'Instruction;
- La dynamique transformationnelle consisterait en la peste de<sup>cette</sup> rivière de diamants;
- Le second faire transformateur serait l'achat d'un chapelet de diamants, bijou très cher pour la bourse des Loisel, et sa remise à M<sup>me</sup> Forestier.

Il en ressort que l'hypothèse macro-structurale pourrait constituer un "simple structurateur opérant au niveau séquentiel" (J.-M. Adam, 1978). Le s t r u c t u r a t e u r t e x t u e l (S) ordonne les suites e séquences moyennant les concepts de t e m p o r a l i t é , c a u s a l i t é , les deux sous-tendus par la relation d ' i m p l i c a t i o n . La suite a n t é c é d e n t + c o n s é q u e n t , de nature logico-sémantique, reflète les rapports de temporalité et causalité.

5. S'attachant à raffiner le modèle quinaire, tout en y englobant les acquis de la théorie de Vl.Propp, ainsi que ceux de Lévi-Strauss et Greimas, P.Larivaille définit le c o n t e c a n o n i q u e comme "la succession chronologique et logique de cinq séquences de cinq fonctions chacune, qui seraient des transformations des cinq fonctions d'une séquence élémentaire commune au conte et à d'autres genres littéraires" (P.Larivaille, 1974 : 379). Et l'auteur de continuer : "Les transformations par lesquelles s'opère/la progression du récit suivraient un axe logique conduisant d'un état-dégradé initial (c'est nous qui soulignons) à un état amélioré final (souligné par nous) à travers un processus dont les trois étapes centrales (Qualification, Affirmation, Confirmation) ne sont pas sans rappeler des cursus initiatiques qui remontent à

l'aube des premières sociétés humaines et persistent encore de nos jours" (P.Larivaille, 1974 : 379).

L'idée d'état dégradé initial sous semble fort heureuse, puisque cette dégradation d'un (faux) équilibre initial amène le déroulement ultérieur du discours actionnel. L'état amélioré final apporte une clôture au drame narratif qui constitue l'action ou la dynamique transformationnelle de l'intrigue.

Les trois étapes centrales de l'action : Qualification, Affirmation et Confirmation constituent ce que A.J.Greimas appelle par une trouvaille de sémioticien de la narrativité - Epreuve qualifiante, Epreuve principale et Epreuve glorifiante.

Envisageant de faire le point des recherches en narratologie, en y proposant un modèle nommé "analyse (morpho)logique du récit", P.Larivaille met en rapport les cinq fonctions de la séquence textuelle (qu'il appelle : Etat initial, Provocation, (Ré)action, Sanction, Déplacement) avec les cinq transformations élémentaires qui constituent l'épine dorsale de l'intrigue du conte : Proposition d'une tâche (entrée en lice du héros), Qualification (acquisition des moyens), Affirmation (mise en oeuvre des moyens), Confirmation, Glorification. Il découvre quatre schémas fondamentaux du conte qui ressortent de ce tableau :

Séquence élémentaire	Situation initiale	Désobéissance	Enquête	Préjudice
Etat initial				
Provocation		Interdiction	Interrogation	Tromperie
Réaction		Transgression	Information	Complicité
Sanction < provisoire finale				Action préjudiciable
Etat final (Déplacement)				Méfait accompli

La macro-structure narrative se réduit, à lire P.Larivaille,  
à la configuration suivante

I AVANT	II PENDANT			III APRÈS
Etat initial Equilibre	Provocation (détonateur) (déclencheur)	Action	Sanction  (conséquence)	Etat final Equilibre
1	2	3	4	5

6.1. La cohérence macro-structurelle rend possibles la proces-  
sus de compréhension, de mémorisation,  
de contraction et de résumé du texte. C'est  
que chaque macro-structure doit être impliquée par la structure  
dont elle est dérivée. Une macro-structure résulte du  
texte mais non de façon déductive. Elle est également une in-  
terprétation inductive d'un texte.

W.Kintsch et T.A.Van Dijk ont formulé l'hypothèse que le lec-  
teur aborde un récit avec à l'esprit un schéma/  
narratif, et qu'une  
partie du processus de compréhension du récit consiste "à remplir  
les cases vides de ce schéma avec des informations appropriées  
provenant du texte, les propositions de la macro-structure" (1975:  
112).

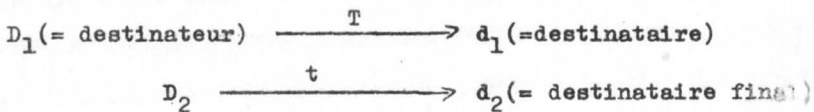
La sémantique psychologique a démontré que ce qui est stocké  
en mémoire (outre une certaine information lexicale) correspond à  
la macro-structure du texte. Les macro-structures sont construites  
pendant la lecture comme partie intégrante du processus de compré-  
hension, plutôt qu'au moment du rappel et du résumé.

Afin de comprendre les récits, les récepteurs (lecteurs)  
doivent avoir à leur disposition un schéma narratif classique qui  
appartienne à leurs connaissances générales. Ce schéma est, au  
fond, la réduction de la macro-structure narrative. "La compréhen-  
sion d'une histoire peut ainsi être comparée au remplissage des

cases vides dans un schéma d'histoire préexistant" (W.Kintsch & T.A.Van Dijk, 1975:107).

Lorsque les sujets se rappellent une histoire, ils emploient la macro-structure comme "indice de récupération, la compétence avec des informations de détail également disponibles, <sup>quelles</sup> <sup>qu'elles</sup> <sup>soient</sup>" (W.Kintsch & T.A.Van Dijk, 1975:116). Si on leur demande de résumer une histoire, la résumé est un reflet direct de la macro-structure qu'ils ont stockée en mémoire. Ainsi, il apparaît comme hors de doute que le texte est une forme de communication. Par le mécanisme psycholinguistique de la compréhension, de la mémorisation et de la contraction du texte, la communication textuelle s'enrichit de nouvelles données.

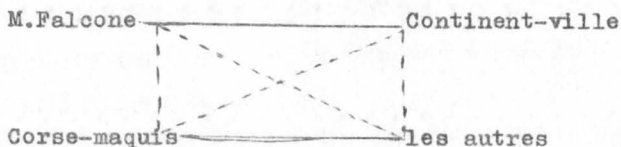
6.2. André Petroff (1975) estime que la clé de voûte du processus de la contraction de texte est de concept de transmission. Par transmission il comprend la transformation d'un texte source  $T$  pour produire un texte second  $t$ , de telle façon que  $T$  et  $t$  soient équivalents pour une catégorie de destinataires donnée. Le schéma de ce type de communication sera:



La transmission appartient au domaine de l'activité linguistique qui implique la production d'un texte second différent, mais cependant équivalent au texte source donné. Le texte source ( $T$ ) et le texte second ( $t$ ) sont différents et équivalents. Différents surtout comme dimensions, équivalents puisque  $t$  possède pour  $d_2$  (destinataire final) la même valeur opératoire au niveau de son action que  $T$ . La tâche du transmetteur est de permettre l'accès aux informations contenues dans  $T$  à de nouveaux destinataires ( $d_2$ ).

6.3. Reflet de la macro-structure, le titre résume un conte ou un roman au niveau de la structure élémentaire de la signification. Il y a des titres formés d'un seul mot (La Peste, Mateo Falcone, etc.), d'autres formés d'un syntagme (À la recherche du temps perdu), il y a en a qui sont constitués de toute une proposition (Le vagabond qui passe sous une ombrelle trouée de Jean D'Ormesson).

Par le titre, la macro-structure se voit condensée à outrance. À propos du titre de la nouvelle connue de P.Mérimée, Mateo Falcone, J.-M.Adam affirme : dire Mateo Falcone, s'est poser un récit anthropomorphe individualisé (Mateo /vs/ les autres), mais aussi un code ethnographique (corséité /vs/ continentalité, code Corse - maquis /vs/ code Continent-ville); soit le carré sémiotique suivant qu'on peut considérer comme la structure profonde du récit (voir J.-M.Adam, 1976) :



7. Nous ne saurions terminer ce chapitre sans rappeler la démarche poursuivie par A.J.Greimas dans son livre MAUPASSANT. La sémiotique du texte : exercices pratiques (Editions du Seuil, Paris, 1976). En quête de l'organisation syntagmatique de la signification narrative, A.J.Greimas soumet le conte Deux amis de Maupassant à une analyse sémiotique. Le sémioticien segmente le texte en douze séquences intitulées Paris, L'amitié, La promenade, La quête, La paix, La guerre, La capture, La réinterprétation, Le refus, La mort, Les obsèques, La clôture du récit. Réduction des variantes sémantiques à des invariants, ces séquences sont ensuite analysées par rapport à des points de référence tels que : l'organisation textuelle, les rôles thématiques, les disjonctions tempo-

nelles et spatiales, l'isotopie, le débrayage et l'embrayage<sup>1)</sup>, les prédicats : faire, être, paraître, l'avènement de l'événement, la reconstitution de l'actant, l'espace topique, l'espace cognitif, les types de discours impliqués dans le récit, le faire cognitif, le faire pragmatique, etc.

Au terme d'une subtile analyse sémiotique, intelligemment conduite sur les constituants morpho-syntaxiques, Greimas décrit en ces termes "la consommation de l'événement", dégagée à partir de la dernière proposition du conte : "Puis il (=l'officier prussien) se remit à fumer sa pipe" : "Or, fumer sa pipe est sans conteste la représentation figurative d'un état de c a l m e, caractérisé par l'absence de perturbations tant somatiques que noologiques. On pourrait donc s'imaginer que la signification du segment est le retour à l'impassibilité initiale" ..... (A.J.Greimas, 1976:261). La figure de "fumer" du Prussien est une imitation de son destinataire, le Mont Valérien, crachant comme "son haleine de mort" des "jets de fumée" (Maupassant). Greimas conclut que si le récit analysé "se présente, du point de vue n a r r a t i f, comme un r é c i t c o n s e r v a t e u r dont l'état final est identique et constitue le retour à l'état initial, il est, du point de vue de son organisation i d é o l o g i q u e, c'est-à-dire de la signification des formes narratives, la constatation de la permanence de l' i m a g o m o r t i s que l'événement est appelé chaque fois à actualiser" (A.J.Greimas, 1976 : 262).

1) A.J.Greimas entend par d é b r a y a g e le mécanisme qui permet la projection hors d'une isotopie donnée de certains de ses éléments, afin d'instituer un nouveau "lieu" imaginaire et, éventuellement, une nouvelle isotopie. L' e m b r a y a g e est la récupération de la séquence intercalaire par un mécanisme qui la rattache de nouveau au contenu discursif (1976 : 40 - 41).

La démarche inductive de Greimas accrédite les conclusions que nous avons déjà mentionnées au sujet de la macro-structure narrative.

"Les grandes lignes de l'organisation narrative du texte ont dû pourtant se dégager en suivant pas à pas la lecture" (264).

Voilà le raisonnement de Greimas à propos de ce qu'on appelle cohérence textuelle :

"Si la sémiotique narrative parvient à établir, grâce à la canonicité de ses structures, des niveaux homogènes et récurrents de la lecture du texte, la permanence discursive, quant à elle, semble reposer en grande partie sur les procédures d'ana-  
p h o r i s a t i o n , tant grammaticales que sémantiques, qui se présentent comme des applications du principe général d'expansion et de condensation sémantiques, régissant toute productivité linguistique : pulsations rythmant le texte à sa surface, elles fonctionnent comme des relais de la "mémoire textuelle" et garantissent à tout moment la conservation des acquis sémantiques du discours" (Greimas, 1976 : 266).

Pour ce qui est des mécanismes de la "mise en discours" des structures sémiotiques, lire sémantiques, Greimas arrive à en distinguer deux : les procédures de débrayage et d'embrayage, "créatrices de distances inégales et variées entre l'instance de l'énonciation et celle de l'énoncé, qui instaurent les unités discursives autonomes, définissables par leur mode de production gramatical (266) et les procédures de connexion d'isotopies, qui asserent la cohérence du discours, malgré les variations de plans de manifestations sémantiques.

Ce que nous avons nommé le drame du texte, le fait que le texte est déchiré entre ses deux exigences, le déroulement linéaire ou progressif et la cohérence apparaît brillamment illustré par ce que Greimas appelle les procédures d'anaphorisation textuelle.

## LE TEXTE POÉTIQUE

LA MACRO-STRUCTURE POÉTIQUE

1. La fonction poétique du langage est - selon le propos classique de R. Jakobson - la projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection (ou paradigmatique) sur l'axe de la combinaison (ou syntagmatique). Elle témoigne d'un certain *choix* parmi les ressources du langage; la *sélection*, "produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie" est projetée sur l'axe de la *combinaison*, qui repose sur la contiguïté (R. Jakobson, 1963:220). C'est sans doute au *discours poétique* que se référerait M. Riffaterre lorsqu'il affirmait que la communication linguistique à intention littéraire "est au départ la réponse de l'auteur à un défi exceptionnel" (1971:41).

'*Défi exceptionnel*' à la réalité langagière, la fonction poétique est centrée sur le *message* à transmettre, voire sur la *manière* dont le message est / sera formulé.

Nous croyons que le concept de *sémantécité*, envisagé par Robert Martin comme constitutif de la *recevabilité* (voir R. Martin, 1978:11), expliquerait l'essence de la fonction poétique et de toutes les idées qui s'y rattachent: métaphore, connotation, motivation poétique.

La *sémantécité* a deux aspects: les contraintes de la *norme* (*sémantique*) et l'*interprétabilité*.

Le langage poétique s'instaure dans les limites des *exigences* d'une norme *sémantique*; d'autre part, le fait qu'il témoigne d'un choix parmi les ressources langagières nous permet de parler de son *interprétabilité*.



La norme sémantique et l'interprétabilité, traits caractéristiques de la sémanticit , ne contredisent pas le principe d'expressibilit , postulé par J.Searle. Selon ce principe, tout ce que l'on peut vouloir signifier peut être dit.

Il existe, certes, une motivation sous-jacente à l'expression linguistique qui rend possible l'expressibilit .

C'est sur cette motivation que s'appuie la fonction poétique. Une expression telle que la déesse chrom e qui désigne l'automobile appartient en même temps à une norme sémantique (la voiture = la déesse moderne, le féminin y est pour quelque chose) et se laisse interpréter dans le code des valeurs de la civilisation moderne (l'adjectif chrom e connote la technique).

1.1. Voici, à titre d'exemples, ces séquences puisées au roman de M.Tournier Vendredi ou les limbes du Pacifique (Gallimard, 1972) qui témoigne<sup>nt</sup>/de la fonction poétique:

- (1) le ventre d'une ile;
- (2) les injures du temps;
- (3) la note flûtée d'une rainette;
- (4) des perruques de varech;
- (5) un éclair blessait l'obscurité;
- (6)   l'ouest dormaient debout les quenouilles des roseaux;
- (7) après la misère de l'aube, la lumière fauve f condait souverainement toutes choses.

Certainement le processus sous-jacent à l'engendrement de ces séquences est de nature métaphorique, basé sur une analogie connotative.

C'est une relation sémantique instituée par <sup>et dans</sup> la langue qui permet d'expliquer la création de pareils faisceaux de discours poétique.

Soit, par exemple, la séquence (3) la note flûtée d'une rainette.

Elle représente, comme toutes les autres séquences précitées,

un métasémème, modification du faisceau de traits sémiqes des lexies constituanes : la note flûtée et une rainette. Le sens de l'adjectif flûté est "semblable au son de la flûte", alors que celui du nom rainette est "petite grenouille arboricole." Le sémantisme de flûté impose la restriction sélective "humain", "culture", alors que celui de rainette invoque la restriction sélective "- humain, animal", "nature." Comme les auteurs du groupe  $\mu$  l'ont démontré dans la Rhétorique générale, la métaphore est, en tant que métasémème, une modification du contenu sémantique d'un terme. "Cette modification résulte de la conjonction de deux opérations de base : addition et suppression de sèmes. En d'autres termes, la métaphore est le produit de deux synecdoques" (Le groupe  $\mu$ , 1970:106). La relation métaphorique est basée sur l'intersection des deux sémèmes des termes constitutifs. La métaphore "attribue à la réunion de deux collections de sèmes des propriétés qui strictement ne valent que pour leur intersection" (Le groupe  $\mu$ , 1970:109). Le mécanisme métaphorique étend à la réunion des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection (voir aussi M. Tuțescu, 1979:98-101).

Ainsi, dans l'exemple (3), on supprime les sèmes "humain", "culture" de note flûtée et on y ajoute les sèmes "animal", "nature". Dans ce cas, tout se joue sur le passage de "culture" à "nature."

La zone sémiqie d'intersection sera caractérisée par "musicalité."

Par l'introduction d'un terme étranger à l'isotopie dénominative, la métaphore produit "à un autre niveau que celui de l'information pure, l'évocation d'une image associée que perçoit l'imagination et qui exerce son retentissement sur la sensibilité sans le contrôle de l'intelligence logique" (M. Le Guern, 1973:22).

Cette "image associée", motivation poétique - selon nous - est, en effet, le sème issu de l'intersection des deux sens en rapport d'analogie.

Dans (1) le ventre d'une file, le sémantisme de motivation poétique est "partie intérieure où s'accomplit la gestation, d'où la vie prend essor", alors que dans (7) le résultat de la violation des restrictions sélectives du verbe féconder engendre le sémantisme de motivation poétique "fertiliser, rendre productif."

Nous avons cité ces exemples pour démontrer qu'un premier pas dans l'étude du discours poétique consiste à envisager la fonction poétique en étroite relation avec le mécanisme sémantique de la métaphore, la reine des tropes ou des figures de discours.

Nos exemples (1) - (7) témoignent de l'existence des m é - t a p h o r e s - l e x i e s, figures du discours basées sur la ressemblance des unités sémantiques actualisées dans des lexies.

1.2. L'examen de pareils faisceaux de séquences ne suffit pas pour définir le texte poétique. Postulons, dès à présent, l'existence des m é t a p h o r e s - é n o n c é s ou m é t a - p h o r e s - t e x t e s qui caractérisent le plan du contenu du discours poétique et partant du texte poétique qui en est le produit.

À envisager un exemple tel que :

(8) Labourer la multitude et l'ensemencer de parole//

Est une agriculture pleine de sueur et de déception;

j'en suis las (Clandel, La Ville)

on - s'en rend compte qu'on y est en présence d'une métaphore - énoncé ou métaphore - texte. C'est le décodage global du message centré sur le lexème agriculture qui rend possible la réception de la métaphore filée du texte ci-dessus.

1.3. Il en ressort de ce que nous venons de dire que le texte poétique est un é c a r t, ou plutôt "un ensemble d'écartes systématisables, capables de fonder une n o r m a l i t é a u t r e entretenant les rapports de distorsion avec la première." (A.J.Greimas, 1972 : 9).

R.Jakobson parlait d'"une grammaire de la poésie" qu'il distinguait de la "poésie de la grammaire."

2. Le texte poétique est le produit du discours poétique.

Le discours poétique, <sup>type de discours caractérisé par,</sup> la poéticité, n'est pas sans rapport à la sacralité.

R.Jakobson et Cl.Lévi-Strauss ont démontré dans leur célèbre analyse du poème Les chats de Baudelaire que les structures poétique sont apparentées aux structures mythiques, A.J.Greimas (1972: 6-7) affirme, à ce sujet: (a) que le discours poétique n'est pas co-extensif au concept de littérature; (b) qu'il est indifférent, en principe, au langage dans lequel il est produit; (c) que sa saisie intuitive comme discours à la fois "poétique et sacré" provient des effets de sens caractéristiques d'une classe particulière des discours.

R.Jakobson avait longuement insisté sur le fait qu'aucun message poétique ne se réduit à la fonction poétique. "Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse" (R.Jakobson, 1963:221).

2.1. Le discours poétique est un discours double, dont les articulations se déploient sur les deux plans - celui de l'expression et celui du contenu. Les théoriciens du discours poétique admettent généralement que les niveaux d'organisation de l'objet poétique seraient au nombre de quatre: le niveau grammatical (syntaxique), le niveau des conventions, les niveaux phonique et prosodique et le niveau sémantique. Ajoutons à ceux-ci, <sup>un</sup> cinquième niveau, de nature pragmatique: le niveau des énonciations (avec toutes les données impliquées par l'énonciation: l'intention de communication, les référentiels à une situation de discours, etc)

Entre ces différents niveaux il s'établit un **isomorphisme**, des correspondances fonctionnelles.

Le postulat de la **corrélation du plan de l'expression et du plan du contenu** définit la spécificité de l'objet poétique. Le texte poétique a ceci de spécifique que "le signifiant sonore - et, dans une moindre mesure, **graphique** - entre en jeu pour conjuguer ses articulations avec celles du signifié, en provoquant de ce fait une illusion référentielle et en nous invitant à assurer comme vrais les propos tenus par le discours poétique qui voit ainsi sa sacralité fondée sur sa matérialité" (A.J.Greimas, 1972 : 7).

Ce principe d'équivalence entre contenu et expression a depuis toujours été affirmé par les théoriciens de l'art comme fait sémiologique. P.Valéry croyait foncièrement à cette "équivalence" (c'est son terme) entre le fond et la forme.

L'objet poétique se constitue là où une coupe verticale et une coupe horizontale se rejoignent.

Cl.Lévi-Strauss écrivait dans une note liminaire à son analyse des Chats de Baudelaire: "chaque ouvrage poétique /...../ contient en lui-même ses variantes ordonnées sur un axe qu'on peut représenter vertical, puisqu'il est formé de niveaux superposés : phonologique, phonétique, syntactique, prosodique, sémantique, etc. Tandis que le mythe peut - au moins à la limite - être interprété au seul niveau sémantique, le système des variantes (toujours indispensable à l'analyse structurale) étant alors fourni par une pluralité de versions du même mythe, c'est-à-dire par une coupe horizontale pratiquée sur un corps de mythes, au seul niveau sémantique" (R.Jakobson & Cl.Lévi-Strauss, 1962:5).

L'isomorphisme du plan de l'expression et de celui du contenu vient corroborer le principe d'équivalence postulé par R.Jakobson. "Le texte poétique se présenterait donc sous la forme d'une

équation vérifiée sur deux plans : h o r i z o n t a l , puis-  
que les segments contigus sont équivalents; v e r t i c a l ,  
puisque les niveaux linguistiques s'empilent l'un sur l'autre et  
se font écho l'un à l'autre" (J.Cl.Coquet, 1972:28).

Le principe d'équivalence vise les rapports d'interdépendance  
entre les niveaux et particulièrement les rapports entre les ni-  
veaux grammatical, conventionnel, phonique et prosodique, d'une  
part, et le niveau sémantique, de l'autre.

Une grammaire du discours poétique—qui n'est pas encore éla-  
borée, devra formuler les r è g l e s qui assujettissent les  
niveaux les uns aux autres, les règles de cohérence interne de  
chacun des niveaux ainsi que les règles de transformation d'une  
niveau à l'autre.

En l'absence de pareilles règles, une sémiotique poétique  
doit être en mesure d'établir une t y p o l o g i e d e  
c o r r é l a t i o n s p o s s i b l e s entre les plans de  
l'expression et du contenu et, par voie de conséquence, d'insti-  
tuer une t y p o l o g i e d ' o b j e t s p o é t i q u e s  
fondée sur la prise en charge de tels ou tels niveaux linguistique<sup>(8)</sup>  
du texte poétique.

Pour l'examen de pareils problèmes, nous renvoyons le lec-  
tur aux études renfermées dans le recueil collectif Essais de sé-  
miotique poétique, publié sous la direction de A.J.Greimas, La-  
rousse, Coll.L,1972, ainsi qu'à celles du volume de J-Cl.Coquet,  
Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du dis-  
cours, Mame, Univers Sémiotique,1972.

Si l' i s o m o r p h i s m e systématique est utopique,  
il n'en reste pas moins que sur tel ou tel point précis, de la  
chaîne du discours, le créateur fait comme si une motivation du  
signe était réalisable.<sup>1)</sup>

1) Sur l'isomorphisme conçu comme l'une des tâches essentielles de  
la poétique, voir J.-Cl.Chevalier, "Alcools" d'Apollinaire.  
Essai d'analyse des formes poétiques, Minard, Paris, 1970, sur-  
tout pages 98 et 105.

2.2. Voici, à titre d'exemple, quelques-unes des observations faites par R. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss à propos des équivalences entre contenu et expression dans le tercet suivant des Chats de Baudelaire. À partir d'une analyse minutieuse des équivalences entre les éléments grammaticaux, les éléments canoniques de versification et les données sémantiques, thématiques ou rhétoriques, les auteurs montrent comment une tension s'instaure entre les différents plans du fonctionnement textuel :

Ils prennent en songeant les nobles attitudes  
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,  
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin.

"Les sphinx allongés et les chats qui les miment en songeant se trouvent unis par un lien paronomastique entre les deux participes, seules formes participiales du sonnet: /ãŝõã / et /alõze /. Les chats paraissent s'identifier aux sphinx qui, à leur tour, semblent s'endormir, mais la comparaison illusoire, assimilant les chats sédentaires (et implicitement tout ceux qui sont comme eux) à l'immobilité des êtres surnaturels, gagne la valeur d'une métamorphose.

Les chats et les êtres humains qui leur sont identifiés se rejoignent dans les monstres fabuleux à tête humaine et à corps de bête. Ainsi, l'identification rejetée se trouve remplacée par une nouvelle identification, également mythologique.

En songeant, les chats parviennent à s'identifier aux grands sphinx, et une chaîne de paronomasies, liées à ces mots-clés et combinant des voyelles nasales avec les constrictives dentales et labiales, renforce la métamorphose: en songeant /ãŝõ./ - grands sphinx /...ũsfẽ./ - fond /fõ/ - semblent /sã.../ - s'endormir /sã...../ - dans un /ãzõõ/- sans fin /sãfẽ./ (R. Jakobson & Cl. Lévi-Strauss, 1966, apud J. Sumpf, 1971 : 143-144).

3. Le texte poétique a pour éléments constitutifs et généra-  
tifs un g é n o - t e x t e (structure profonde) et un  
p h é n o - t e x t e (structure de surface). Le g é n o -  
t e x t e rendra compte du contexte psycho - et socio- culturel  
de la production du texte, des systèmes de corrélations logiques  
qui le sous-tendent (présuppositions, implications), des con-  
ventions littéraires, mythiques, axiologiques, idéologiques, sé-  
miotiques tenant à l'intertextualité, des matrices séman-  
tiques qui le génèrent, etc.

Le p h é n o - t e x t e aura trait aux systèmes phonolo-  
gique, graphique, prosodique, lexical, morpho-syntaxique ainsi  
qu'aux interprétants sémantiques qui actualisent en surface le  
texte de profondeur.

T.A.Van Dijk propose un dispositif complexe et explicatif  
pour l'engendrement formel du texte poétique. Il appelle ce dis-  
positif ' s t r u c t u r a t e u r t e x t u e l ' . Voici  
ce schéma de sa grammaire poétique (1972 : 206). Nous attirons  
l'attention du lecteur que ce schéma se lit du bas vers le haut,  
les flèches en témoignent. Le schéma ci-dessous représente donc -  
selon T.A.Van Dijk- la grammaire du texte (poétique) et les étapes  
de son engendrement formel.



Contexte  
psycho- et  
socioculturel

PERFORMANCE (écriture/lecture)  
(Interprétations phonétiques,  
paradigmatiques, sémantiques,  
etc.)

REPRÉSENTATION

SUPERFICIELLE  
(phonologique-  
graphique)

T  
R  
A  
N  
S  
F  
O  
R  
M  
A  
T  
I  
O  
N  
S

(Micro- et macro-textuelles)  
(grammaticales et a-grammaticales)

- a) phonologiques/graphiques
- b) sémiques/isotopiques (métaphorisation, etc.)
- c) syntaxiques
  - permutations
  - suppression
  - addition
  - enchâssement

concaténation :  
(pro)nominalisation  
conjonctionnalisation  
coordination  
subordination

Conventions  
"littéraires"  
(sémiotiques)  
(l' "inter-  
textualité")

TEXTE

(Terminal)

Structure profonde  
Suite de suites terminales  
(phonologiques/graphiques)

CALCULATEUR :

phonologique: règles morfo-phonologiques,  
(Contraintes métrico-prosodiques option-  
nelles.)

sémantique: règles d'insertion lexicale,  
d'amalgamation, de redondance, etc.

sémantico-logique: présupposition (impli-  
cation), conjonction, disjonction, identi-  
té, etc.

LEXIQUE

lexèmes/morphèmes  
(sèmes)/(phonèmes)  
matrice (arbres)  
sémiques  
phémiques

TEXTE

PRÉTERMINAL  
suite des suites  
syntagmatiques  
préterminales

Codes  
et inventaire  
socio-culturels:

sémiotiques  
mythiques  
arché-typiques  
axiologiques  
idéologiques,  
etc.

Règles de lexicalisa-  
tion

Engendrement  
d'arbres/matrices  
sous-jacent aux lé-  
xèmes  
- hiérarchisation  
- enscablisation

Règles de sous-catégo-  
risation (contextuelle)

- sélectionnelles  
- sous-catégorisation  
stricte

Règles de ré-écriture

substantielles : SÈMES, PHÈMES;  
formelles : SYNTAXÈMES

CATÉGORIES UNIVERSELLES

4. Vu l'isomorphisme, ou plutôt la tendance à l'isomorphisme des plans dans le discours poétique, il résulte que le texte poétique doit être considéré comme un *signe complexe*, comme une *unité d'ensemble*. Le texte poétique est une "*totalisation en fonctionnement*" (D.Delas & J.Filliolet, 1973:46). "Il y a message poétique quand tous les éléments utilisés sont nécessaires à la compréhension du message global et, inversement, quand le fonctionnement globalisant a conditionné la présence de chacun de ces éléments.

Le poète dispose à l'origine d'une liberté aussi absolue que celle du locuteur susceptible de produire un nombre infini de phrases à partir d'un lexique et d'une syntaxe génératrice de combinaisons innombrables, mais une modification quelconque de son message postule immédiatement un rééquilibrage, une réévaluation non seulement de l'expression mais aussi du contenu. Dans cette perspective totalisante, Jakobson montre aisément que l'"*hésitation entre le son et le sens*" (Valéry), forme particulière de l'ambiguïté, est essentielle au fonctionnement poétique, "*toute similarité apparente dans le son [étant] évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens*" (D.Delas & J. Filliolet, 1973:42).

Le texte poétique est caractérisé par une "*densité*", résultat de la totalité en fonctionnement.

Le postulat de l'adéquation de la partie au tout entraîne certaines contraintes qui régissent le texte poétique.

Le texte poétique est un *tout refermé sur lui-même*, une réalité linguistique totalisante qui crée une "*illusion référentielle*" (selon le mot de A-J.Greimas).

*Isotopie textuelle* ou cohésion sémantique, d'une part, *déstructuration du signe*

global, de l'autre, sont les deux pôles qui doivent orienter la recherche de la spécificité du discours poétique.

Au fond, comme A.J.Greimas le soutient, le discours poétique est caractérisé par la "co-occurrence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, l'un phonémique et l'autre sémantique, se déroulant simultanément, chacun sur son plan autonome et produisant des régularités formelles comparables et éventuellement homologuables, régularités discursives qui obéiraient à une double grammaire poétique située au niveau des structures profondes." (1972:15).

À partir de l'isomorphisme de la syllabe et de l'énoncé sémantique, on pourrait aboutir à l'intégration des lexies dans les structures transphrastiques, envisageant ainsi l'organisation intégrative d'un **texte** (produit du discours) où les niveaux phonologique, lexical, syntaxique, sémantique et énonciatif se rejoignent. Les exemples que nous avons choisis pour témoigner de ce principe sont : Les Exercices de Style de R.Queneau et le poème en prose Le lézard de Fr.Ponge.

La destruction du texte comme signe poétique global, son découpage en unités significatives se déroule selon des contraintes autres que celles qui gouvernent la segmentation de la phrase.

Dans tel texte, les phèmes et les corrélations phonologiques tracent des frontières dans le réseau syntagmatique; S.R.Levin (Linguistic Structures in poetry, Houton, 1962) avait mis en évidence le rôle des positions équivalentes relativement à l'axe du mètre ou de la rime et E.Benveniste avait parlé de 's é m i o - p h o n è m e s ' et de configurations sémiologiques réalisées au niveau des phonèmes. Dans tel autre, des unités lexicales, des 's y n a p s i e s n o u v e l l e s ' (selon le mot de J.-Cl.Coquet) pratiquent un découpage du réseau sémantique

textuel. Ce sont, somme toute, des unités de discours qui permettent la description du texte poétique. La relation iconique qui peut exister entre ce qui est dit et ce qui est fait nous convainc de l'idée que le dire du producteur du texte poétique est avant tout un faire, un 'poiesis' (voir à ce sujet, J.Geninasca, 1972).

D'autre part, sur le plan du phénotexte, de sa réalisation discursive, le texte poétique a un commencement et une fin; ses unités constitutives se trouvent donc être en nombre limité.

La théorie de la structure du texte et du monde établie par J.Petöfi s'attache à découvrir, bien qu'à un niveau purement théorique ou métathéorique, un nombre de règles lexicales, de règles d'inférence et de règles de formation à même d'engendrer tout texte, donc un texte poétique aussi.

Le lexique, comme composante de la grammaire textuelle, avec la composante grammaticale et la composante du monde sémantique épuiseront l'objet poétique (voir J.Petöfi, 1976).

5. Le discours et le texte poétiques témoignent de ce que A.J. Greimas appelle le niveau figuratif de l'organisation sémiotique. Tandis que les structures narratives peuvent être conçues comme caractéristiques de l'action humaine, les structures figuratives relèvent d'un dictionnaire discursif, stock de 'thèmes' et de 'motifs' constitué par et pour l'usage des participants d'un univers sémantique. Hjelmlev envisageait les figures de discours comme "des non-signes, qui entrent comme parties de signes dans un système de signes" (1968:70). Un trait essentiel de la structure du langage est assuré - à lire Hjelmlev - par la "création illimitée de signes à partir d'un nombre fini de figures" (1968:70).

Ces figures de discours résultent justement de l'isomorphisme des plans du contenu et de l'expression.

Mais le niveau figuratif relève surtout de l'organisation sémantique du texte poétique. Les figures témoignent de la capacité de 'recevabilité' du langage, à savoir de sa 'sémantité': vérité sémantique régie par une norme (des règles ou contraintes) et des solutions d'interprétabilité.

Les structures figuratives se soustraient au découpage caractéristique à la phrase ou aux parties de discours. Elles sont reçues comme ensembles, indécomposables en leurs parties constituantes. C'est pour cela que Hjelmlev postulait une 'règle de transmission' qui "permettra à certaines grandeurs de passer intactes d'un degré à l'autre" (1968:63), d'être décodées comme unités d'ensemble.

L'idée est d'ailleurs de nature à expliquer le processus métaphorique et le fonctionnement du texte poétique comme signe global.

La phrase suivante, tirée des Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar, témoigne du niveau figuratif ou poétique du dis-

cours, niveau qui s'instaure grâce à un processus de comparaison. Elle devra être saisie comme tout, indécomposable en ses parties constituantes :

Déjà, certaines portions de ma vie ressemblent aux salles dégarnies d'un palais trop vaste, qu'un propriétaire appauvri renonce à occuper tout entier.

L'information que cette phrase poétique transmet est : "j'ai vieilli, j'ai renoncé à beaucoup d'expériences de ma vie : la chasse, l'équitation, la nage, etc."

La vieillesse, l'âge de soixante ans, est par ailleurs désignée par M.Yourcenar par le mot : une défaite acceptée.

Prenons comme exemple du niveau figuratif un micro-texte des Deux amis de Maupassant qui présente la "figure anthropomorphe" (selon le mot de A.J.Greimas, 1976:136-145) du Mont-Valérien :

Morissot tourna la tête, et par-dessus la berge il aperçut, là-bas, sur la gauche, la grande silhouette du Mont Valérien, qui portait au front une aigrette blanche, une buée de poudre qu'il venait de cracher.

Et aussitôt un second jet de fumée partit du sommet de la forteresse; et quelques instants après une nouvelle détonation gronda.

Puis d'autres suivirent, et de moment en moment, la montagne jetait son haleine de mort, soufflait ses vapeurs laiteuses qui s'élevaient lentement dans le ciel calme, faisaient un nuage au-dessus d'elle .....

.....

Et le Mont-Valérien tonnait sans repos, démolissant à coups de boulet des maisons françaises, broyant des vies, écrasant des êtres, mettant fin à bien des rêves, à bien des joies attendues, à bien des bonheurs espérés, ouvrant en des coeurs de femmes, en des coeurs de filles, en des

coeurs de mères, là-bas, en d'autres pays, des souffrances qui n'en finiraient plus.

Le Mont-Valérien tonnait toujours.

Le Mont Valérien ne cessait pas de gronder, coiffé maintenant d'une montagne fumée.

Le texte, basé sur une personnification, présente cet actant figuratif que Greimas appelle d é c e p t e u r. Le Mont-Valérien est un anti-destinateur muni de traits anthropomorphes.

Son aspect est anthropomorphe :

- il possède une grande silhouette;
- il porte au front une aigrette blanche, tout comme un officier prussien;

Son comportement est généralement anthropomorphe :

- il crache une buée de poudre;
- il jette son haleine de mort;
- il souffle ses vapeurs laiteuses.

Son 'faire' est rendu par des prédicats comportant le classème "animé" :

- il démolit à coups de boulet des maisons françaises;
- il broie des vies;
- il écrase des êtres.

En même temps, l'emploi des séquences :

Le Mont-Valérien tonnait toujours et

Le Mont-Valérien ne cessait pas de gronder

prouve que le 'faire' du décepteur est aussi de nature météorologique, voir même cosmique.

À remarquer aussi l'instauration du niveau figuratif, poétique grâce au lexème - an creur une buée de poudre. Par une suite de métonymies, la buée de poudre est représentée successivement

au moyen/

d' une classe de paronymes tels que : aigrette blanche, jet de fumée, haleine de mort, vapeurs laiteuses, nuage, pour devenir finalement une montagne de fumée. Comme A.J.Greimas le remarque, l'émission d'une buée de poudre est figurativement rendue par les verbes cracher, jeter son haleine, souffler ses vapeurs, "grâce auxquels le "canon" se convertit en "bouche" de la montagne"(1976: 138).

6. L'exemple ci-dessus est de nature à plaider pour le fonctionnement du texte poétique moyennant la métaphore-énoncé ou métaphore-texte.

La théorie de la métaphore-énoncé la plus élaborée est due à Paul Ricoeur (1975).

Conformément à cette théorie, il n'y a pas de métaphorisation dans le dictionnaire, il n'en existe que dans le discours; en ce sens, "l'attribution métaphorique révèle mieux que tout autre emploi du langage ce que c'est qu'une parole vivante; elle constitue par excellence une instance de discours " (P.Ricoeur, 1975:125) Sous-tendue par une opération prédicative par attribution à un "sujet" un "modificateur", la métaphore-énoncé ou métaphore-texte est - selon nous - un événement discursif où le poétique et le figuratif trouvent leur plus claire expression.

Le "modificateur" comporte des connotations susceptibles d'être attribuées au "sujet"; le premier terme serait ce que M. Riffaterre appelle le 'véhicule', alors que le second serait la 'teneur'.

Comme P.Ricoeur le soutient, la théorie de la métaphore-énoncé renvoie à la métaphore-mot par un trait essentiel: la focalisation sur le mot. "C'est sur le foyer que la «gamme des lieux communs associés» (selon la propos de Max Black, n.n.) est appliquée à la façon d'un filtre ou d'un écran" (P.Ricoeur, 1975:169).

Et P.Ricoeur de continuer: "C'est encore par un effet de



focalisation sur le mot que l'interaction ou la tension se polarise sur un "véhicule" et une "teneur"; c'est dans l'énoncé qu'il se rapportent l'un à l'autre, mais c'est le mot qui assume chacune des deux fonctions" (Ibid.169).

Il existe donc dans le processus métaphorique une dynamique, un mouvement de focalisation qui nous permet de le concevoir non seulement comme phénomène de sens (mé-tasémème), mais aussi et surtout comme événement. La métaphore est un événement discursif. "Métaphore vive" ou métaphore-énoncé, dira P. Ricoeur, pour l'opposer à la "métaphore morte" qui est la métaphore lexicalisée, bloquée au niveau du mot.

La métaphore-énoncé ou métaphore-texte témoigne également du niveau énonciatif caractéristique de l'organisation de l'objet poétique.

L'exemple que nous allons commenter <sup>est</sup> emprunté aux Exercices de style de Raymond Queneau; c'est une suggestive illustration de la métaphore-énoncé dont les sources se trouvent dans l'intention de communication de l'énonciateur (scripteur ou auteur du texte), dans les référentiels à une certaine situation de discours, dans le découpage sémiotique, mythique, axiologique et idéologique de la réalité référentielle. Ce sont des codes socio-culturels et pragmatiques qui garantissent la contextualisation des figures métaphoriques et assurent, par conséquent, la réception de chacun des quatre-vingt-dix-neuf récits comme une métaphore-texte ou métaphore-globale.

Le premier texte, celui qui représente le 'degré zéro de l'écriture', où le 'discours transparent' illustrant la fonction référentielle du langage, est le point de départ d'où les autres récits - qui illustrent la fonction poétique - tirent leur origine.

Voici donc le texte des Notations :

Dans l'S, à une heure d'affluence, Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, il se précipite dessus.

Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: "Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus." Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.

À comparer le texte ci-dessus avec les trois autres textes.

### Botanique

Après avoir fait le poireau sous un tournesol merveilleusement épanoui, je me greffai sur une citrouille en route vers le champ Perret. Là, je déterre une courge dont la tige était montée en graine et le citron surmonté d'une capsule entourée d'une liane. Ce cornichon se met à enguirlander un navet qui piétinait ses plates-bandes et lui écrasait les oignons. Mais, des dattes! fuyant une récolte de châtaignes et de marrons, il alla se planter en terrain vierge.

Plus tard je le revis devant la Serre des Banlieusards. Il envisageait une bouture de pois chiche en haut de sa corolle.

### Zoologique

Dans la volière qui, à l'heure où les lions vont boire, nous emmenait vers la place Champerret, j'aperçus un zèbre au cou d'autruche qui portait un castor entouré d'un mille-pattes. Soudain, le girafeau se mit à enrager sous prétexte qu'une bestiole voisine lui écrasait les sabots. Mais, pour éviter de se faire secouer les puces, il cavala vers un terrier abandonné.

Plus tard, devant le Jardin d'Acclimatation, je revis le poulet en train de pépier avec un zoziau à propos de son plumage.

### Gastronomique

Après une attente gratinée sous un soleil au beurre noir, je finis par monter dans un autobus pistache où grouillaient les clients comme asticots dans un fromage trop fait. Parmi ce tas de nouilles, je remarquai une grande allumette avec un cou long comme un jour sans pain et une galette sur la tête qu'entourait une sorte de fil à couper le beurre. Ce veau se mit à bouillir parce qu'une sorte de croquant (qui en fut baba) lui assaisonnait les pieds poulette. Mais il cessa rapidement de discuter le bout de gras pour se couler dans un moule devenu libre.

J'étais en train de digérer dans l'autobus de retour lorsque devant le buffet de la gare Saint-Lazare, je revis mon type tarte avec un croûton qui lui donnait des conseils à la flan, à propos de la façon dont il était dressé. L'autre en étant chocolat.

Il est évident que les textes Botanique, Zoologique et Gastronomique, pertinents pour le 'discours opaque', sont le fait de la poéticité; ils constituent des énoncés métaphoriques engendrés à la suite des focalisations sur certains constituants essentiels du discours, qui deviennent par conséquent des <sup>(ancres)</sup> métaphoriques.

Les métaphores-textes que nous avons choisies (Botanique, Zoologique et Gastronomique) suspendent la fonction référentielle étalée à outrance dans les Notations au profit d'un second type de référence, référence métaphorique, qui représente le propre du discours poétique. "C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive - dira Paul Ricoeur (1975). "Le sens

d'un énoncé métaphorique" est suscité par l'échec de l'interprétation littérale de l'énoncé; pour une interprétation littérale, le sens se détruit lui-même. Or cette auto-destruction du sens conditionne à son tour l'effondrement de la référence primaire. Toute la stratégie du discours poétique se joue en ce point: elle vise à obtenir l'abolition de la référence par l'auto-destruction du sens des énoncés métaphoriques, auto-destruction rendue manifeste par une interprétation littérale impossible. Mais ce n'est là que la première phrase ou, plutôt, la contrepartie négative d'une stratégie positive; l'auto-destination du sens, sous le coup de l'impertinence sémantique, est seulement l'envers d'une innovation de sens au niveau de l'énoncé entier, innovation obtenue par la « torsion » du sens littéral des mots" (P.Ricoeur, 1975:289).

Que le lecteur veuille bien comparer les ancreurs des métaphores-énoncés avec leur pendant du texte de départ. Le tableau ci-dessous renferme les correspondances sémantico-énonciatives que les quatre textes recèlent:

Notations	Botanique	Zoologique	Gastronomique
<p>• Dans l'S, à une heure d'affluence;</p>	<p>• Après avoir fait le poireau sans un tournesol merveilleusement épanoui, je me greffai sur une citrouille en route vers le champ Perret;</p> <p>• des dattes;</p>	<p>• Dans la volière qui, à l'heure où les lions vont boire, nous emmenait vers la place Champerret;</p>	<p>• Après une attente gratinée sous un soleil au beurre noir, je finis par monter dans un autobus pistache où grouillaient les clients comme asticots dans un fromage trop fait; ce tas de nouilles.....</p>

Notations	Botanique	Zoologique	Gastronomique
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un type dans les vingt-six ans ;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• un cornichon ;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• un zèbre... ; le girafeau .....</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• une grande allumette, ... ce veau ;</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• une courge dont la tige était montée en graine et le citron surmonté d'une capsule entourée d'une liane ;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (un zèbre) au cou d'autruche qui portait un castor entouré d'un mille-pattes ;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (une grande allumette) avec un cou long comme un jour sans pain et une galette sur la tête qu'entourait une sorte de fil à couper le beurre .... ;</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ce cornichon se met à enguirlander un navet qui piétinait ses plates-bandes et lui écrasait les oignons.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soudain, le girafeau se mit à enrager sous prétexte qu'une bestiole voisine lui écrasait les sabots.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ce veau se mit à bouillir parce qu'une sorte de croquant (qui en fut baba) lui assaisonnait les pieds poulette.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ton pleurnichard qui se veut méchant.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mais, des dattes ! fuyant une récolte de châtaignes et de marrons .....</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mais, pour éviter de se faire secouer les puces, .....</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mais il cessa rapidement de discuter le bout de gras .....</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comme il voit une place libre, se précipite dessus.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• il alla se planter en terrain vierge.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• il cavala vers un terrier abandonné.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• se couler dans un moule devenu libre</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• la gare Saint-Lazare</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• la Serre des Banlieusards.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• le Jardin d'Acclimatation</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• le buffet de la gare Saint-Lazare ;</li> </ul>

Notations	Botanique	Zoologique	Gastronomique
<p>• Il (le type dans les vingt-six ans, ....) "avec un camarade qui lui dit: «Tu devrais mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus.» Il lui montre où (à l'échaumure) et pourquoi.</p>	<p>• Il (le cornichon) envisageait une bouture de pois chiche en haut de sa corolle.</p>	<p>• Le poulet (était) en train de pépier avec un zoziau à propos de son plumage.</p>	<p>• Mon type tartie (était) avec un croûton qui lui donnait des conseils à la flam, à propos de la façon dont il était dressé. L'autre en était chocolat.</p>

Le travail de R. Queneau consiste à jouer sur l'ambiguïté, la polysémie de certains constituants qui deviendront, de ce fait, ancreurs des discours "botanique", "zoologique", "gastronomique", etc., éléments de focalisation des énoncés métaphoriques. Il lève leur ambiguïté.

La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle - dira toujours P. Ricoeur - n'oblitére pas la référence, mais le rend ambiguë. À un message à double sens correspond une 'référence dédoublée'. D'ailleurs, c'est R. Jakobson qui, le premier, avait lié à la notion de signification ambiguë celle de référence dédoublée. "C'est dans l'analyse même de l'énoncé métaphorique que doit s'enraciner une conception référentielle du langage poétique qui tiennent compte de l'abolition de référence du langage ordinaire et se règle sur le concept de référence dédoublée" (P. Ricoeur, 1975 : 289).

Prenons, à titre d'illustration, quelques exemples. Dans le texte Botanique :

- le poireau
  - "plante, variété d'ail bisannuelle, cultivée pour son pied qui est comestible"
  - "personne qui attend".
- le cornichon
  - "petit concombre, conservé dans du vinaigre"
  - "niais, imbécile que l'on dupe facilement."
- l'oignon
  - "plante potagère voisine de l'ail, à bulbe comestible"
  - "bourse séreuse recouverte de derme et d'épiderme épaissis, développée au niveau des articulations du pied (surtout du gros orteil) par la compression de la chaussure"

Dans le texte Zoologique :

- un zèbre
  - "équidé d'Afrique à la robe rayée de bandes noires ou brunes, au galop très rapide"
  - "individu bizarre."
- le girafeau
  - "petit de la girafe"
  - "jeune homme au cou long."
- le poulet
  - "petit de la poule"
  - mon poulet, mon petit poulet "terme d'affection adressé à un homme."

Dans le texte Gastronomique :

- nouille
  - "pâtes alimentaires"
  - "personne molle et niaise."
- baba
  - babas au rhum "gâteau à pâte légère, arrosé d'un sirop alcoolisé."
  - "frappé d'étonnement, surpris."
- croûton
  - "petite croûte utilisée en cuisine, petit morceau de pain frit"
  - "personne d'esprit borné."

- chocolat { "substance alimentaire faite d'amandes de cacao grillées, broyées avec du sucre, de la vanille, etc."  
 (+fam) être chocolat "être privé d'une chose sur laquelle on comptait."

Les textes s'appellent "botanique", "zoologique", "gastro-nomique". L'auteur fait néanmoins jaillir le sens humain, anthropomorphe des signes dont le sens littéral est connoté par les domaines <sup>(ci-dessus)</sup> qui donnent les titres des récits respectifs. R. Queneau détruit donc le sens littéral et la référence première de ses constituants textuels: en même temps il fait surgir - sur les ruines du sens littéral et de la référence première - une nouvelle visée référentielle et un sens anthropomorpho - métaphorique. Les textes illustrent parfaitement la double thèse postulée par P. Ricoeur: "à la focalisation de l'énoncé par le mot répond la contextualisation du mot par l'énoncé" (1975 : 169).

D'autre part, ces textes métaphoriques sont parsemés de m é t o n y m i e s t e x t u e l l e s, dont la plus saillante est la figure créée pour désigner la gare Saint-Lazare : Serre de Banlieusards (dans le Botanique) et Jardin d'Acclimatation (dans le Zoologique). Ces expressions sont métaphores et métonymies en même temps.

7. Le texte poétique est à un plus haut degré que le texte narratif un f a i r e, un 'poiein'.

La créativité textuelle apparaît plus à son aise dans le discours poétique que dans tout autre type de discours. Nous rejoignons ainsi la thèse de J. Kristeva selon laquelle le t e x t e est une p r o d u c t i v i t é.

Il suffit de se rapporter très succinctement au poème en prose de Francis Ponge intitulé Le lézard.



L'isomorphisme des plans du signifié et du signifiant est poussé à ses conséquences ultimes. Le signifié et le signifiant textuels deviennent des matrices génératrices, de sorte que le discours pongien se définit comme p r o d u c t i o n et non représentation-reproduction du sens.

Voici quelques fragments de ce texte allégorique:

(1) Lorsque le mur de la préhistoire se lézarde, ce mur de fond de jardin (c'est le jardin des générations présentes, celui du père et du fils), - il en sort un petit animal formidablement dessiné, comme un dragon chinois, brusque mais inoffensif chacun le sait et ça le rend bien sympathique. Un chef-d'oeuvre de la bijouterie préhistorique, d'un métal entre le bronze vert et le vif-argent, dont le ventre seul est fluide, se renfle comme la goutte de mercure. Chic! Un reptile à pattes! Est-ce un progrès ou une dégénérescence? Personne, petit sot, n'en sait rien. Petit saurien.

(2) Par ce mur nous sommes donc bien mal enfermés. Si prisonniers que nous soyons, nous sommes encore à la merci de l'extérieur, qui nous jette, nous expédie sous la porte ce petit poignard. A la fois comme une menace et une mauvaise plaisanterie.

Ce petit poignard qui traverse notre esprit en se tortillant d'une façon assez baroque, dérisoirement.

.....

(3) Le L É Z A R D dans le monde des mots n'a pas pour rien ce zède ou zèle tortillard, et pas pour rien sa désinence en ard, comme fuyard, flemmeard, musard, pendard, hagard. Il apparaît, disparaît, réapparaît.

.....

(4) Le L É Z A R D suppose donc un ouvrage de maçonnerie, ou quelque

rocher par sa blancheur qui s'en rapproche, Fort éclairé et chaud.

Et une faille de cette surface, par où elle communique avec la (parlons  
bref) préhistoire... D'où le lézard s'alcive (obligé d'inventer  
ce mot).

.....

(5) D'abord un quelconque ouvrage de maçonnerie, à la surface éclatante  
et assez fort chauffée par le soleil. Puis une faille dans cet ouvrage,  
par quoi sa surface communique avec l'ombre et la fraîcheur qui sont en  
son intérieur ou de l'autre côté. Qu'une mouche de surcroît s'y pose, comme  
pour faire la preuve qu'aucun mouvement inquiétant n'est en vue depuis  
l'horizon..... Par cette faille, sur cette surface, apparaîtra alors  
un lézard (qui aussitôt gobe la mouche).

.....

Jean-Michel Adam (1977) a soumis ce texte pongien fascinant à une re-  
cherche de poésie générative-transformationnelle, tout en lui appliquant  
les concepts ricardoliens de structurateurs conjoncteurs et structurateurs disjoncteurs 1).

"Bien au-delà d'un fonctionnement polysémique, le lézard présente une

1) Nous avons parlé de l'étude de J. Ricardou, "La révolution textuelle" (in  
Esprit, 12, déc. 1974, pp. 927 - 946), où l'auteur soutient que les procédures  
de transformation du langage, matière signifiante, en l'objet organisé  
nommé texte s'ordonnent selon deux données: le cimentaire (ou  
sous-ensemble des conjoncteurs) et le ruptif (ou sous-ensemble des  
disjoncteurs). Les conjoncteurs (répartis en sélecteurs, ordonnateurs et  
interpréteurs) ainsi que les disjoncteurs (répartis en rupteurs, censeurs et  
varieurs) travaillent aussi bien à hauteur du signifiant que du signifié.  
Dans le premier cas, il s'agit de matéριο-conjoncteurs  
et disjoncteurs; dans le second, d'idéο-conjoncteurs  
et disjoncteurs.

dissémination par écartement, écarts, modifications, transformations et enchâssements des données graphiques, phoniques, sémantiques et syntaxiques. Les signes s'ouvrent à une production totale par matériel comme idéo-conjonction et disjonction" (J.-M. Adam, 1977:113).

À envisager les deux premières propositions du texte:

P<sub>1</sub>: le mur de la préhistoire se lézarde

P<sub>2</sub>: il en sort un petit animal formidablement dessiné,

on s'en rend compte des vertus génératives de ce message poétique.

Nous assistons à une recatégorisation du lexème se lézarder qui "génère littéralement le petit animal textuel" (J.M. Adam, 1977:104).

Dès le début donc, une rupture prend forme, "une faille précisément, une lézarde de l'énoncé" - dira J.M. Adam. Certains signes s'échappent des syntagmes où ils sont insérés pour devenir, à leur tour, producteurs de sens matriciels textuels.

Le rôle génératif du signifiant apparaît brillamment dans la proposition:

Personne, petit sot, n'en sait rien. Petit saurien.

Le fragment (3), cité ci-dessus, se place sous l'emprise du graphème Z, mais aussi sous celle du suffixe -ard. J.M. Adam écrit à ce sujet:

"Du zède au zèle tortillard on a une paronomase en miroir parfaite:

ZELLE tortillard

LEZ                      ARD".

Il semble qu'à la base du texte poétique se trouve un intertexte explicite dans la définition donnée par Littré au mot lézarde: "par assimilation de forme avec le saurien: une fente, une crevasse qui se fait dans un ouvrage de maçonnerie". Cet intertexte à vocation de matrice générative est:

se lézarder → la lézarde → le lézard.

Ainsi, par ce texte outrancier, le discours poétique touche à son plus haut degré de structuration qu'est la création d'une écriture qui se signifie elle-même, qui est s u i - s i g n i f i a n t e et s u i - s i g n i f i é e.

### CONCLUSIONS

Notre étude, fort limitée et sujette à de nombreuses objections dont nous sommes seules responsables, s'est proposé de distinguer les mécanismes linguistiques qui sous-tendent l'engendrement et la lecture du texte littéraire. Notre attention a été retenue par l'articulation narrative et l'articulation poétique du texte, conçues tant que produit du discours.

La littérarité trouve dans les deux perspectives - narrative et poétique - sa confirmation la plus claire. C'est dans les structures narratives et poétiques qu'on devrait découvrir les traits de la littérarité.

M. Riffaterre (1971 b) proposait de définir la littérarité d'une phrase à partir de trois conditions: (a) surdétermination - les rapports entre les éléments de la phrase sont surdéterminés par calque intertextuel, polarisation sémantique ou actualisation d'un système descriptif; (b) conversion - la phrase littéraire (lisez le texte) est une unité dont tous les éléments signifiants sont affectés par la modification d'un seul facteur; (c) expansion - l'engendrement s'effectue par transformation d'une motivation implicite en motivation explicite.

Ces trois traits de la littérarité expliquerait, d'une certaine manière, la coexistence - assez fréquemment rencontrée - de la narrativité avec la poéticité. L'échantillonnage des textes soumis à nos analyses serait une illustration de la double hypothèse de l'introduction de la narrativité dans le texte poétique et du poétique dans le discours narratif.

Qu'on nous permette de citer, en guise de conclusion, ce texte de Françoise Giroud, auquel le lecteur collera aisément l'étiquette de littéraire et dans lequel le narratif et le poétique se rejoignent:

Venise, c'est une jeune fille tuberculeuse, poitrinaire comme on disait autrefois, moite dans sa robe de brocart, fardée par la fièvre, du sang bleu dans les veines, le col fléchi sous le poids de ses perles en forme de palais rongés par la sueur.

Précieuse, si précieuse d'être condamnée.

Un jour, on l'embaumera, avec tous ses bijoux, et la foule défilera devant elle, comme au musée. Déjà, en août, ils sont tous là, ils la fatiguent, ils l'épuisent, ils s'en mettent plein les caméras. Je te montrerai une église où aucun guide ne te conduira, un jardin qu'aucun étranger ne visite. Il y aura un grand bal, nous irons danser. Venise est la seule ville au monde où il ne soit pas absurde de donner un bal, tout y est adieu.....

(Fr. Giroud, Ce que je crois, Grasset, Paris, 1978)  
(descriptif)

Que l'on compare ce texte à celui d'un guide touristique de l'Italie, destiné à donner une référence, c'est-à-dire à donner des renseignements aux visiteurs sur le mode de la dénotation, et l'on saisira sa spécificité

Signe auto-référentiel et signe communicatif en même temps, le texte littéraire devient une synthèse nouvelle, une forme spécifique de communication, un reflet de l'idéologique et de l'esthétique, somme toute un  
s i g n e i n t é g r a t e u r .



BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ADAM, Jean-Michel, 1976: "Mateo Falcone(I): Analyse macro-textuelle",  
in Pratiques, nos. 11-12.
- ADAM, Jean-Michel, 1977: "Une poétique générative et transformationnelle : Le lézard", in Francis Ponge . Colloque de Cérisy, Union générale d'Éditions, 107, 18.
- ADAM, Jean-Michel, 1978: "La cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative", in Langue Française, 38
- ANSCOMBRE, Jean-Claude, 1979: "Délocutivité benvenistienne, délocutivité généralisée et performativité", in Langue Française 42.
- ARRIVÉ, Michel, 1969 : "Postulats pour la description linguistique des textes littéraires", in Langue Française, 3.
- BARTHES, Roland, 1964: "Rhétorique de l'image", in Communications, 4.
- BARTHES, Roland, 1966: "Introduction à l'analyse structurale des récits", in Communications, 8.
- BARTHES, Roland, 1970 : S/Z, Éditions du Seuil.
- BLANCHOT, Maurice, 1955: L'Espace littéraire, Gallimard, Coll. Idées.
- BREMOND, Claude, 1964 : "Le message narratif", in Communications, 4.
- BREMOND, Claude, 1966: "La logique des possibles narratifs", in Communications, 8.
- BREMOND, Claude, 1968: "Postérité américaine de Propp", in Communications, 11.
- BREMOND, Claude, 1972 : "Le 'Modèle Constitutionnel' de A.J. Greimas", in Semiotica, V, 4.
- BREMOND, Claude, 1973 : Logique du récit, Seuil, Paris.
- BELLERT, Irena, 1970: "On a condition of the coherence of texts", in Semiotica, IV.

- BOURDIN, Jean-François & DUHEM, Pierre, 1972 : "La grammaire de  
texte en pays de langue allemande", in Langages, 26.
- CHABROL, Claude, 1973: "De quelques problèmes de grammaire narrative  
et textuelle", in Sémiotique narrative et textuelle,  
Larousse, Université, coll. L.
- CHAROLLES, Michel, 1976: "Grammaire de texte. Théorie du discours.  
Narrativité", in Pratiques, nos. 11/12.
- CHAROLLES, Michel, 1978: "Introduction aux problèmes de la cohérence  
des textes". ("Approche théorique et étude des pra-  
tiques pédagogiques"), in Langue Française, 38.
- COQUET, Jean-Claude, 1972 : Sémiotique littéraire. Contribution à  
l'analyse sémantique du discours, Mame, Unâvers  
sémiotique, Coll. dirigée par A.J. Greimas.
- CORBILIN, Francis, 1979: "Sur le rapport phrase - texte. Un ex-  
emple: l'emphase", in Le français moderne, 1,  
47-e année.
- COURTÉS, Joseph, 1976: Introduction à la sémiotique narrative et  
textuelle, Hachette, Université, Coll. Langue . Lingui-  
stique. Communications.
- CRISTEA, Teodora, 1979 : Linguistique et techniques d'enseignement,  
Tipografia Universității din București.
- DANES, Fr., 1974: "Functional sentence perspective and the organiza-  
tion of the texte", in Papers on functional sentence  
perspective, Mouton, The Hague.
- DELAS, Daniel & FILLIOLET, Jacques, 1973: Linguistique et poétique,  
Larousse, Université, Coll. Langue et Langage.
- DUBOIS, Philippe, 1975 : "La métaphore filée et le fonctionnement du  
texte", in Le français moderne , 43-e année, no. 3.



- ELLIAN, Alexandra, 1978: "Le rapport auteur-personnage-lecteur dans la prose de Voltaire", in Analele Universității București . Limbi și literaturi străine , anul XXVII, II.
- GREIMAS, A.J., 1968: Sémantique structurale, Larousse, coll. Langue et Langage.
- GREIMAS, A.J., 1970: Du sens. Essais sémiotiques, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, A.J., sous la rédaction de/, 1972: Essai de sémiotique poétique, Larousse, coll. L.
- GREIMAS, A.J., 1973: "Les Actants, les Acteurs et les Figures", in Sémiotique narrative et textuelle, Larousse, Université
- GREIMAS, A.J., 1976: Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques, éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1966: "Frontières du récit", in Communications , 8.
- GENETTE, Gérard, 1972: Figures III, édition du Seuil.
- HALLIDAY, M.A.K., 1970: "Language Structure and Language Function", in New Horizons in Linguistics, Edited by John Lyons, Penguin Books.
- HRISTIĆ, Jovan, 1973: Formele literaturii moderne, București, Editura Univers.
- ION, Angela, 1979: Histoire de la littérature française. XIX-e siècle. Balzac. Tipografia Universității din București.
- JAKOBSON, Roman, 1963: "Linguistique et poétique", in Essais de linguistique générale, Éditions de Minuit.
- JAKOBSON, Roman & LÉVI-STRAUSS, 1962: "Les chats de Charles Baudelaire", in L'Homme, vol. II, no. 1; reprise dans J. Sumpf, 1971, Introduction à la stylistique du français, Larousse, coll. Sciences humaines et sociales.
- KAISERGRUBER, Danielle & KAISERGRUBER, David & LEMPET, Jacques, 1972: Phèdre de Racine . Pour une sémiotique de la représentation classique, Larousse, Université, coll. L.

- KRISTEVA, Julia, 1969: Σημειωτική. Recherches pour une sé-  
malyse, Seuil, coll. "Tel Quel".
- KINNEAVY, James, 1971: A Theory of Discourse. The Aims of Discourse <sup>(e)</sup>  
Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.Y., U.S.A.
- KINTSCH, Walter & VAN DIJK, Teun A, 1975: "Comment on se rappelle  
et on résume des histoires", in Langages, 40.
- KUENTZ, Pierre, 1974: "Le tête à texte", in Esprit, 12.
- LAFONT, Robert & GARDES - MADRAY, Françoise, 1976: Introduction à  
l'analyse textuelle, Larousse, Université, Coll. Langue  
et Langage.
- LANG, Ewald, 1972: "Quand une 'grammaire de texte' est-elle plus  
adéquate qu'une 'grammaire de phrase'?", in Langages, 26
- LARIVAILLE, Paul, 1974: "Analyse (morpho)logique du récit", in  
Poétique, 19.
- LECOINTRE, Simone & LE GALLIOT, Jacques, 1973: "Le je(u) de l'énon-  
ciation", in Langages, 31.
- Le groupe  $\mu$ , 1970: Rhétorique générale, Larousse, Coll. Langue et  
Langage.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1960: "La structure et le forme", in Cahiers  
de l'Institut de science économique appliquée, 99,  
série M, no. 7.
- MAGUREANU, Anca, 1978: "Espace et temps dans le monde textuel  
narratif", in Analele Universității București. Limbi și  
Literaturi Străine, anul XXVII, I.
- MARCUS, Solomon, 1970: Poetica matematică, Editura Academiei R.S.R.
- MARCUS, Solomon, 1980: "Textual Cohesion and Textual Coherence",  
in Revue Roumaine de linguistique, tome XXV, no. 2.
- MARTIN, Robert, 1976: Inférence, antonymie et paraphrase, Librairie  
C. Klincksieck, Paris.
- MARTIN, Robert, sous la direction de, 1978: La notion de receva-  
bilité en linguistique, éditions Klincksieck, Paris.

- MATHIEU, Michel, 1974: "Les acteurs du récit", in Poétique, 19.
- MAVRODIN, Irina, 1972: Spatial continuu. Eseuri despre literatura franceză, Editura Univers, București.
- MAVRODIN, Irina, 1977: Romanul poetic, Editura Univers, colecția Eseuri, București.
- MAVRODIN, Irina, 1978: "Le temps et l'espace de la lecture", in Analele Universității București. Limbi și Literaturi Străine, XXVII, I.
- MICLĂU, Paul, 1975: "Studiu introductiv. Poetica, structuralismul și semiotica", in Tzvetan Todorov, Poetica. Gramatica Decameronului, Editura Univers, București.
- MICLĂU, Paul, 1977: Semiotica lingvistică, Facla, Timișoara.
- MILNER, Jean - Claude, 1976: "Sur la référence", in Langue Française, 30.
- MAINGUENEAU, Dominique, 1976: Initiation aux méthodes de l'ANALYSE DU DISCOURS. Problèmes et perspectives, Classiques Hachette, Paris.
- MUKAROVSKIĀ, Jan, 1974: Studii de estetică, Traducere, prefats și note de C. Barborică, Editura Univers, București.
- PETŐFI, Janos, 1973: "Text-grammar, text-theory and theory of literature", in Poetics, 7.
- PETŐFI, Janos, 1976: "Lexicology, encyclopedic knowledge, theory of text", in Cahiers de Lexicologie, vol. XXIX.
- PETŐFI, Janos, 1977: "Semantics-Pragmatics-Text theory", in PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 2.
- PETŐFI, J & RIESER, R, 1973 : Studies in text grammar, Dordrecht, Reidel.

- PETROFF, André, 1975: "Méthodologie de la contraction de texte", in Langue Française, 26.
- PEXTARD, Jean, 1971: Syntagmes. (Linguistique française et structures du texte littéraire), Annales littéraires de l'université de Besançon. Les Belles Lettres, Paris.
- PROPP, Vladimir, 1970: Morphologie du conte, Seuil, Point, Paris.
- QUINE, W. Van Orman, 1972: Logique élémentaire, Armand Colin, Paris.
- RICARDOU, Jean, 1974: "La révolution textuelle", in Esprit, 12.
- RICOEUR, Paul, 1975: La métaphore vive, Seuil, Paris.
- RIFFATERRE, Michael, 1971: Essais de stylistique structurale, Présentation et traduction de Daniel Delas, Flammarion.
- RIFFATERRE, Michael, 1971b: "Modèles de la phrase littéraire", in Problèmes de l'analyse textuelle, Didier, Paris.
- SCHMIDT, Siegfried, 1973: "Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire, à propos de Plume au restaurant de Henri Michaux", in Sémiotique narrative et textuelle, Larousse, Coll. L Université.
- SLATKA, Denis, 1975: "L'ordre du texte", in Études de linguistique appliquée, 19.
- STRAWSON, P.F., 1977: Études de logique et de linguistique, Seuil, Paris.
- TODOROV, Tzvetan, 1964: "La description de la signification en littérature", in Communications, 4.
- TODOROV, Tzvetan, 1966: "Les catégories du récit littéraire", in Communications, 8.
- TODOROV, Tzvetan, 1969: Grammaire du Décaméron, Mouton, The Hague & Paris.
- TODOROV, Tzvetan, 1971: Poétique de la prose, Seuil, Poétique.
- TODOROV, Tzvetan, 1973: "La Poétique", in Qu'est-ce que le structuralisme, Seuil, Coll. "Point".
- TUTESCU, Mariana, 1978: La présupposition en français contemporain, Tipografia Universității din București.
- TUTESCU, Mariana, 1979: Précis de sémantique française, Edit. Didactică și Pedagogică, București.

VAN DIJK, Teun A, 1973: "Grammaires textuelles et structures narratives", in Sémiotique narrative et textuelle, Larousse

VODA - CĂPUȘAN, Maria, 1980: Dramatis personae, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Analyse et validation dans l'étude des données textuelles, 1977,  
Édition préparée par BORILLO, Mario et VIRBEL, Jacques,  
Éditions du C.N.R.S., Paris.

Littérature, no.4, 1971: Sémantique de l'oeuvre littéraire.

Littérature, no.5, 1972: Analyse du roman.

Langages, no.31, 1973: Sémiotiques textuelles.

Langue Française, no.42, 1979: La pragmatique.

Langue Française, no.44, 1979: Grammaire de phrase et grammaire de discours.




---

Bun de tipar 30.09.80 Apărut oct.80

Tiraj 446 Coli tipar (Fasc.) 9

---

Tipar executat sub comanda nr.99/980

Tipografia Universității București

---

VERIFICAT  
. 1987



**Lei 12,50**