

4. NIVEAUX DE COOPÉRATION TEXTUELLE

4.1. LIMITES DU MODÈLE

Un texte est un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif. On l'a affirmé dans les chapitres précédents. Pour clarifier cette définition, il faut avant tout représenter un texte comme un système de nœuds ou de "joints" et indiquer où — à quels nœuds — la coopération du Lecteur Modèle est attendue et stimulée.

Il est probable qu'une représentation si analytique dépasse les possibilités actuelles d'une sémiotique textuelle. Quelque chose de semblable a déjà été proposé pour des textes concrets — et même si l'analyse était abordée avec des catégories souvent *ad hoc*, celles-ci aspiraient à une applicabilité plus générale. Les exemples les plus féconds sont l'analyse de *Sarrazine* faite par Barthes (1970) et celle de *Deux Amis* de Maupassant faite par Greimas (1976). Des analyses plus formalisées de fragments textuels plus réduits (comme celle menée par Petöfi [1975] sur *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry) sont manifestement conçues comme des expérimentations sur l'applicabilité d'une théorie plutôt que comme des tentatives d'interprétation exhaustive d'un texte.

Quand elles proposent un modèle de texte idéal ou "type", les théories courantes le représentent d'habitude en termes de niveaux structuraux — diversement conçus comme les stades idéaux d'un processus de génération et/ou d'interprétation.

La notion de niveau textuel est par ailleurs assez embarrassante et a déjà suscité un grand nombre de discussions et de propositions. Tel qu'il nous apparaît, sous forme de manifestation linéaire, un texte n'a pas de niveaux : ce qui existe a déjà été généré. Segre (1974 : 5) suggère que "niveau" et "génération" sont deux métaphores : l'auteur n'est pas en train de parler, il a déjà parlé. Nous, nous avons à faire avec le plan de l'expression textuelle et il n'est pas dit que les phases interprétatives que nous effectuons pour actualiser l'expression en contenu reflètent les phases génératives à travers lesquelles un projet de contenu est devenu expression. Par ailleurs, dans bien des théories, ce n'est pas la dynamique de l'interprétation qui est en question mais la dynamique de la production, il s'agit plutôt d'un projet de processus génératif qui pourrait aussi être appliqué à un ordinateur.

En réalité, la notion de niveau textuel ne peut être qu'une notion théorique, un schéma métatextuel. Et elle peut s'articuler diversement selon le projet théorique qu'elle doit soutenir. Nous, nous nous intéressons aux mouvements coopératifs du lecteur d'un texte écrit, c'est pourquoi le schéma proposé dans la figure 2 (*cf.* p. 88) est orienté en ce sens. Il s'inspire du modèle de niveaux textuels proposé par Petöfi pour sa TeSWeST¹. Petöfi se fixe d'autres buts et il tente d'intégrer dans son cadre des éléments suggérés par d'autres approches théoriques (en particulier celles de Greimas et de Van Dijk²). Pourtant on s'est inspiré du modèle pétöfien parce qu'il essaie, plus que tout autre, d'examiner dans le même temps les problèmes extensionnels et intensionnels.

Cependant ce modèle pétöfien établit avec rigidité la direction du processus génératif tandis que le nôtre refuse explicitement de représenter les directions et la hiérarchie

de phases du processus coopératif. D'où l'abondance de flèches dans des directions opposées, si bien que l'on a l'impression, tout à fait exacte au demeurant, que toutes ces flèches n'indiquent aucune direction mais contraignent au contraire à un va-et-vient épuisant. Notre diagramme exprime le fait que, dans le processus concret d'interprétation, tous les niveaux et sous-niveaux — en fait, de simples "cases" métatextuelles — peuvent être atteints par de grands "sauts", sans nécessairement devoir parcourir des chemins obligatoires, case par case : si la métaphore du coup du cavalier, aux échecs, n'avait pas déjà servi à d'autres propos, il serait bon de l'employer ici. Parfois la coopération du lecteur au niveau des structures discursives peut réussir, parce que justement on a déjà avancé une hypothèse au niveau des structures de mondes — et ainsi de suite.

Mais on pourrait dire — et il faut prendre cette observation comme une simple suggestion sur un point qui ne concerne pas directement notre sujet — qu'il en va de même pour le moment génératif. Combien de fois un auteur ne prend-il une décision quant à la structure sémantique profonde du texte qu'à l'instant où, au niveau de la réalisation lexicale, il choisit un mot plutôt qu'un autre ? Et pour une poésie, la décision sur les structures sémantiques profondes n'est-elle pas souvent suggérée par des exigences de rime ?

Disons donc que, dans tous les cas, les flèches de notre diagramme n'indiquent pas un processus temporel ou logique, fût-il idéalisé, mais montrent l'interdépendance entre les différentes cases. Et si contraintes hiérarchiques il y a, elles ne concernent que les cases inférieures : on ne peut pas ne pas partir de la manifestation linéaire, c'est-à-dire qu'on ne décide d'actualiser un texte que lorsqu'il nous est proposé comme expression. De même qu'on ne peut pas commencer à l'actualiser sans charger de contenu les expressions, en se référant au système des compétences sémiotiques (codes et sous-codes), système culturel qui précède la production même de la manifes-

tation linéaire concrète. Après quoi, la lecture n'est plus strictement hiérarchisée, elle ne procède pas par arbre ni par *main street*, mais par *rhizome* (un soupçon conservateur : la théorie spitzérienne du cercle herméneutique dit-elle autre chose ?).

4.2. LE CHOIX D'UN MODÈLE DE TEXTE NARRATIF

Les niveaux textuels représentés dans la figure 2 se réfèrent à un texte de genre narratif. Nous pensons en effet qu'un texte narratif présente, outre quelques problèmes spécifiques, tous les problèmes théoriques de tout autre texte. Nous y trouvons des exemples de chaque spécimen d'actes linguistiques, conversationnels, descriptifs, argumentatifs, etc.

Van Dijk (1974b) distingue entre *narrativité naturelle* et *narrativité artificielle*, toutes deux étant des descriptions d'actions mais la première se réfère à des événements présentés comme s'étant réellement produits (par exemple, les faits divers des journaux), alors que la seconde concerne des individus et des faits attribués à des mondes possibles, différents du monde de notre expérience.

Certes la narrativité artificielle respecte peu les conditions pragmatiques auxquelles est soumise la narrativité naturelle (l'auteur par exemple ne s'engage pas à dire la vérité ni à prouver ses assertions), mais cette différence est quasi négligeable quant à notre propos, car notre schéma tient compte aussi de ces décisions interprétatives. Simplement, la narrativité artificielle contient un nombre plus vaste de questions de type extensionnel, comme on le verra dans l'analyse consacrée à la nouvelle d'Alphonse Allais, au dernier chapitre. Voilà donc pourquoi le modèle proposé concerne des textes narratifs en général, qu'ils soient naturels ou artificiels.

Comme on l'a déjà dit, ce modèle devrait aussi fonctionner pour des spécimens textuels plus réduits. Un texte narratif est plus complexe qu'un simple conditionnel

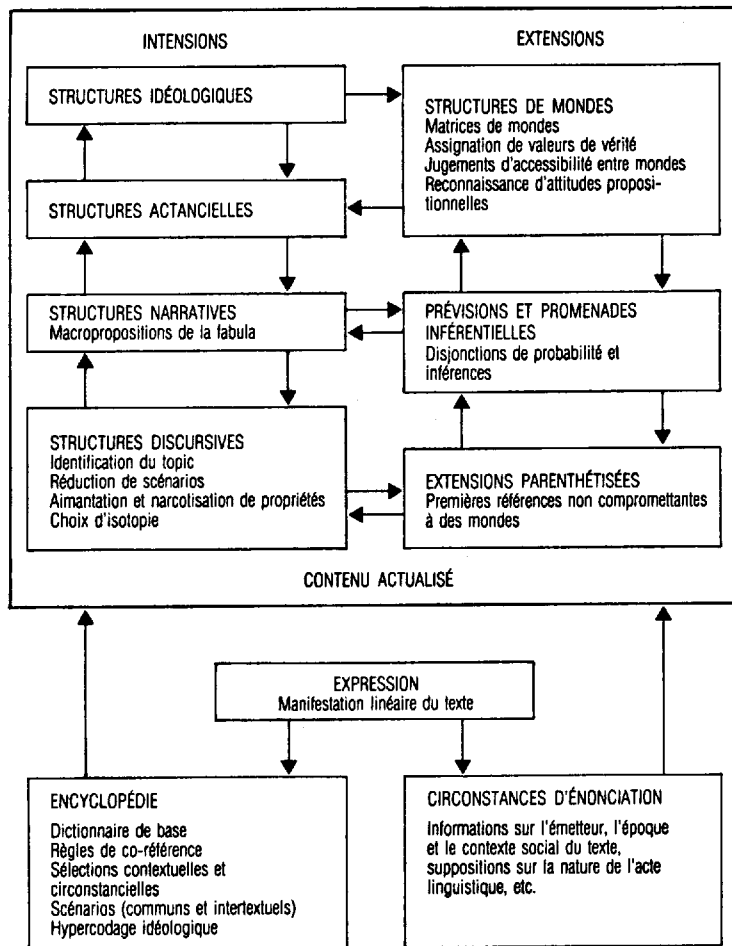


Figure 2 : Niveaux de coopération textuelle

contrefactuel émis au cours d'une conversation (|Si tu n'étais pas venu, je serais allé dîner tout seul|), même si tous deux concernent un possible état d'affaire ou un possible cours d'événements. Il y a une différence entre dire à une jeune fille ce qu'il pourrait lui arriver si elle acceptait la cour d'un libertin et raconter à quelqu'un ce qu'il arriva *irremédiablement* dans le Londres du XVIII^e siècle à une jeune fille prénommée Clarisse pour avoir accepté la cour d'un libertin appelé Lovelace. Dans ce cas nous relevons quelques traits spécifiques de la narrativité artificielle, à savoir : (I) à travers une formule introductive spéciale (implicite ou explicite), le lecteur est invité à ne pas se demander si les faits racontés sont vrais ou faux (tout au plus peut-il être implicitement invité à décider s'ils lui apparaissent suffisamment "vraisemblables", cette condition étant d'ailleurs suspendue pour les narrations fantastiques) ; (II) quelques individus sont sélectionnés et présentés à travers une série de descriptions "accrochées" (comme dit Searle) à leurs noms propres, leur attribuant ainsi quelques propriétés ; (III) la séquence des actions est peu ou prou localisée dans l'espace et le temps ; (IV) la séquence des actions est considérée comme "finie" (il y a un début et une fin) ; (V) pour dire ce qui arrive définitivement à Clarisse, le texte part d'un état de choses initial qui concerne Clarisse et la suit à travers quelques changements d'état, offrant au lecteur la possibilité de se demander, au fur et à mesure, ce qui va se passer au prochain stade de la narration ; (VI) tout le cours des événements décrits par le récit peut être résumé par une série de macropropositions — le squelette de l'histoire, que nous appellerons *fabula* — en établissant ainsi un niveau successif du texte, dérivé de — et non identifiable à — la manifestation linéaire.

Pourtant, un conditionnel contrefactuel ne diffère d'un passage de narrativité artificielle que parce que, dans le premier cas, le destinataire est invité à coopérer plus activement à l'actualisation du texte qui lui est proposé, pour éventuellement construire lui-même l'histoire

complète que le contrefactuel lui suggère. Au cours des paragraphes qui suivent, tout en nous en tenant au modèle d'un texte narratif représenté par la figure 2, nous examinerons aussi quelques cas de textes non narratifs. Apparemment ces derniers ne devraient pas cadrer avec le modèle proposé. Mais nous verrons qu'il est possible d'élargir le texte non narratif pour le transformer en texte narratif, tout simplement en actualisant certaines des possibilités qu'il contient déjà.

Ce qui d'ailleurs nous convaincra de la validité de notre projet. Les textes narratifs sont plus complexes, sémiotiquement plus riches en problèmes et donc ils sont plus "payants". Mais il y a déjà trop de théories textuelles qui regorgent d'analyses de portions textuelles trop détaillées; pourquoi alors ne pas tester certains principes théoriques sur des portions plus amples? Bien sûr, le travail sur des textes brefs facilite l'élaboration de théories formalisées qui visent à établir des possibilités de calcul génératif. Mais là n'est pas notre but. Nous essaierons donc de suivre une démarche inverse, cela vaut peut-être la peine. Ainsi nous élaborerons des suggestions théoriques que nous vérifierons par la suite sur un texte narratif qui, bien qu'assez court, est extrêmement complexe et lance une série de défis aux tentatives de formalisation trop élémentaire.

4.3. MANIFESTATION LINÉAIRE

Nous appelons manifestation linéaire d'un texte sa surface lexématique. Le lecteur applique aux expressions un système de règles linguistiques pour transformer les expressions dans un premier niveau de contenu (structures discursives).

On peut avoir des textes ne présentant que la seule manifestation linéaire à laquelle aucun contenu ne peut être corrélé. Par exemple ces vers tirés de *Der grosse Lalula* de Christian Morgenstern :

(12) | Kroklowafgi? Semememi!
 | Seikronto prafiplo.
 | Bifzi, bafzi; hulalomi...
 | quasti besti bo...

se présentent comme une manifestation linéaire à laquelle on ne peut faire correspondre aucun contenu actualisable, étant donné que l'auteur ne s'est référé à aucun code existant. (Nous excluons pour des raisons de simplicité le halo évident de "littérarité" qui reste connoté par ces vers et que l'auteur escomptait; on l'exclut non parce que ce ne serait pas un contenu possible, mais parce que le rapport qui s'établit entre les articulations expressives et une nébuleuse imprécise de contenu ne nous permet pas dans ce cas de parler de texte, alors qu'on pourrait parler de message émis à des fins communicatives.)

Le texte qui suit, tiré de *Toto-Vaca* de Tristan Tzara,

(13) | ka tangi te kiwi
 | kiwi
 | ka rangi te mobo
 | moho...

n'est qu'apparemment semblable au premier. Théoriquement parlant, il pourrait ou devrait avoir un contenu, puisque à l'origine c'était, semble-t-il, une poésie maori. En tout cas, il a probablement été émis avec les mêmes intentions que le premier. A moins que la révélation extratextuelle de Tzara ne fasse partie, subrepticement, du texte global (tout comme un titre peut être considéré comme partie de l'œuvre³): en ce cas on ajouterait à la connotation de littérarité d'autres connotations d'exotisme.

Même ce genre de textes, ainsi que les textes de glossolalie dont l'émetteur lui-même ignore le contenu, peuvent être soumis à une interprétation phonétique (ils peuvent être récités) et peuvent déclencher des associations phonosymboliques élémentaires et multiples. Ce seul élément nous permet de dire que, lorsqu'on travaille

sur des textes qui privilégient d'une certaine manière une "logique du signifiant" (par exemple des cas de métataxes et de métaplasmes⁴), la manifestation linéaire revêt elle aussi une fonction, indépendamment du recours au code ou complémentarément à lui. On pourra se référer à nos observations sur les niveaux inférieurs du texte et sur l'ultérieure segmentation du continuum dans le texte esthétique (*Trattato*, 3.7.4).

Nous négligerons ici cet aspect important car nous nous occupons de textes narratifs, et celui-ci y revêt indubitablement une fonction secondaire ; mais nous voudrions rappeler que se réalisent à ce niveau de nombreux cas d'invention par *ratio difficilis* (cf. *Trattato*, 3.4.9, 3.6.7 et 3.6.8.) où la manipulation du plan expressif implique radicalement la reformulation du contenu⁵.

4.4. CIRCONSTANCES D'ÉNONCIATION

La manifestation linéaire est immédiatement mise en relation avec les circonstances d'énonciation. C'est justement l'"immédiateté" de ce raccord qui est la matière de notre réflexion (et c'est l'une des raisons pour lesquelles le modèle de la figure 2 n'est pas strictement hiérarchisé). Dans le cas d'une énonciation verbale, il est assez évident qu'on réfère l'énoncé à celui qui l'énonce et que, avant même de recourir aux règles linguistiques pour décider de ce que le locuteur est en train de dire, on reçoit de la circonstance d'énonciation des informations extra-linguistiques sur la nature de l'acte qu'il accomplit. Il n'est pas nécessaire d'interpréter linguistiquement l'expression [Je t'ordonne de...] pour savoir qu'on est en train de recevoir un ordre : des éléments tonémiques, la situation sociale, le geste peuvent intervenir en priorité. Parfois cependant, le parcours peut être inversé, dès la première interprétation de l'expression on reçoit des informations qu'il faut ensuite faire confluencer vers la détermination des circonstances. D'habitude le mouvement est oscillatoire, le des-

tinataire décide, à travers toute une série d'ajustements progressifs, à quel type d'acte linguistique il est soumis. Ainsi, si le message est entendu comme acte de référence, il faut supposer que le destinataire exécute immédiatement quelques-unes des opérations extensionnelles (cf. 8), établissant ainsi que le locuteur se réfère au monde de l'expérience commune, s'il dit ou non la vérité, s'il ordonne ou demande quelque chose d'impossible et ainsi de suite. Même dans le cas d'une expression comme [Viens ici, sale intellectuel!!] (au choix : sale juif, sale nègre, sale cureton, vieille pédale), après un premier investissement de sens, on avance des suppositions quant aux structures idéologiques de l'interlocuteur.

Par contre, quand on lit un texte écrit, la référence aux circonstances d'énonciation a d'autres fonctions. Le premier type de référence consiste à actualiser implicitement, au niveau du contenu, une métaproposition du type « Ici il y a (il y avait) un individu humain qui a énoncé le texte que je suis en train de lire en ce moment et qui demande (ou ne demande pas) que j'assume qu'il est en train de parler du monde de notre expérience commune ». Ce type d'actualisation peut impliquer aussi une hypothèse immédiate en termes de "genre" textuel (comme nous le verrons au chapitre 4.6.5) : on décide alors si on est en présence d'un texte romanesque, historiographique, scientifique ou autre — en ayant à nouveau recours à des décisions extensionnelles. Le deuxième type de référence implique des opérations plus complexes, de type "philologique" : c'est-à-dire quand, en présence d'un texte énoncé à une époque éloignée de la nôtre, on essaie d'en reconstruire la localisation spatio-temporelle originare pour savoir à quel type d'encyclopédie on devrait recourir.

C'est précisément face à un texte écrit (quand l'émetteur n'est pas physiquement présent, connoté par toutes les propriétés décodables en termes de systèmes sémiotiques extra-linguistiques) que le jeu coopératif sur le sujet de l'énonciation, son origine, sa nature, ses intentions, se fait plus aventureux. C'est dans ce cas que les décisions à

prendre dépendent donc d'une interaction entre tous les autres niveaux textuels.

4.5. EXTENSIONS PARENTHÉTISÉES

Pour les textes écrits, et *a fortiori* pour des textes narratifs, nous pouvons postuler une série d'opérations interlocutoires qui, dans un rapport communicatif verbal et dans des textes non narratifs, viendraient en fait coïncider avec des assignations définitives de valeurs de vérité. Comme le texte met en jeu quelques individus (personnes, choses, concepts) doués de quelques propriétés (parmi lesquelles celle d'accomplir certaines actions : et nous avons un individu qui accomplit des actions même dans l'expression |Aujourd'hui, il pleut|), le lecteur est amené à faire fonctionner des indices référentiels. Mais tant que le texte n'est pas mieux actualisé, la décision définitive quant à l'appartenance de ces individus à un monde défini, "réel" ou possible, est laissée en suspens. Ainsi le lecteur, comme premier acte afin d'être en mesure d'appliquer l'information fournie par l'encyclopédie, assume provisoirement une identité entre le monde auquel l'énoncé fait référence et le monde de sa propre expérience, tel qu'il est reflété par le dictionnaire de base.

Et si, au cours de l'actualisation, il découvre des divergences entre le monde de son expérience et celui de l'énoncé, il accomplira alors des opérations extensionnelles plus complexes. Prenons par exemple un texte qui dirait |Hier, à cinq heures de l'après-midi, le roi de Suède est mort|. De prime abord, le lecteur assumera que le texte parle de l'actuel monarque suédois. Mais il mettra entre parenthèses cette reconnaissance de monde, suspendant provisoirement sa crédulité (ou son incrédulité, ce qui revient au même) dans l'attente de trouver d'autres traces, au niveau des structures discursives, qui l'induiront à reconnaître le type d'acte linguistique qu'il est en train d'expérimenter. La prudence resterait de rigueur,

même si, d'aventure, l'expression citée apparaissait comme titre à la une d'un quotidien. Certes, un indice de circonstance d'énonciation clair peut l'avoir averti que l'énoncé a été émis dans une situation où le scripteur prend l'engagement de dire la vérité, mais la phrase pourrait toujours être suivie de l'explication |— c'est ce qu'affirmaient ce matin des bruits qui ont été rapidement démentis|. Searle (1975) a montré comment les propositions narratives (artificielles ou *fictional*) se présentent avec toutes les caractéristiques des assertions, à cette différence près que le locuteur ne s'engage ni sur leur vérité ni sur sa capacité de les prouver : donc, ce sont des assertions, mais d'un type particulier où le locuteur ne s'engage pas à dire la vérité, mais où il n'entend pas non plus mentir ; simplement il "fait semblant" de faire des assertions, quand "faire semblant" doit être compris non pas dans le sens où fait semblant celui qui se présente sous un faux nom afin de jouir abusivement d'un plus grand crédit, mais dans le sens où au théâtre un acteur "fait semblant". Searle soutient que ce "faire semblant" est déterminé uniquement par l'intention du locuteur sans que l'on puisse définir des traces textuelles capables d'en manifester l'intention ; nous, nous pensons au contraire (*cf.* 5 et 12) qu'il existe des artifices textuels qui manifestent en termes de stratégie discursive cette décision. C'est la raison pour laquelle les premières opérations extensionnelles doivent être mises entre parenthèses jusqu'à ce que soient déterminées, au niveau des structures discursives, des garanties suffisantes permettant de se prononcer sur le type d'acte linguistique en question.

4.6. L'ENCYCLOPÉDIE

Pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition

cette même langue renvoie. Ce système complexe, que nous définirons dans l'ensemble comme *compétence encyclopédique*, est celui qui dans le *Trattato* (2.12) est représenté par le Modèle Q.

Dans un accès d'optimisme lexicologique, on pourrait dire que l'opération ne présente aucune difficulté puisque le contenu de chaque expression est déjà établi par le lexique et que le lecteur n'a rien d'autre à faire que d'interpréter les expressions, lexème par lexème, et de procéder aux amalgames sémantiques nécessaires. Il est évident que les choses ne sont pas aussi simples, et aucune théorie de l'amalgame n'échappe aux problèmes posés par les signifiés dits contextuels ou par la pression du co-texte. Essayons cependant de postuler, fût-ce comme hypothèse théorique, une série de passages coopératifs qui iraient des opérations les plus simples aux plus complexes.

4.6.1. *Dictionnaire de base*. A ce sous-niveau, le lecteur recourt à un lexique du format d'un dictionnaire et aussitôt il identifie les propriétés sémantiques élémentaires des expressions, de façon à tenter des amalgames provisoires, au moins au niveau syntaxique (des substantifs qui introduisent un sujet, des verbes qui introduisent une action et ainsi de suite). Ce sont ici les *postulats de signifié* minimaux ou lois d'implication (*entailment*) qui fonctionnent. Si on lit que |dans un royaume lointain vivait jadis une belle princesse appelée Blanche-Neige|, on sait presque automatiquement que « princesse » implique « femme » et par conséquent « vivante, humain, sexe féminin ». L'individu décrit comme princesse est aussi investi de propriétés qui d'habitude ne sont pas considérées comme implicites, parce qu'elles sont non pas « analytiques » mais « synthétiques » ; par exemple, un être humain (de sexe féminin) doit avoir quelques propriétés biologiques (certains organes, un certain poids moyen, une certaine taille moyenne, des capacités d'action déterminées). Ce que le lecteur ne sait pas encore, c'est, parmi

ces propriétés, lesquelles doivent être actualisées : en renvoyant à Peirce (*cf.* 2.9), nous pouvons dire que l'univers de discours n'a pas encore été défini et que la chaîne des interprétants pourrait continuer à l'infini. Nous verrons ce qui doit être actualisé lorsque nous parlerons des structures discursives. Au chapitre 8.5, nous établirons la différence entre les propriétés implicites et les autres propriétés non analytiques. Pour l'instant, ce que nous pouvons dire, c'est que le lecteur suspendra ses décisions et se limitera à identifier ces propriétés syntaxiques reliées aux lexèmes pris en considération qui lui permettent un premier essai d'amalgame : de |princesse| il retiendra qu'il s'agit d'une entité syntaxiquement singulière, féminine, et sémantiquement « humaine et animée ».

4.6.2. *Règles de co-référence*. Quelques mots seulement sur ces règles que les linguistiques du texte ont déjà amplement étudiées. Le lecteur peut immédiatement désambigüiser des expressions déictiques et anaphoriques, au moins au niveau de la phrase. Par la suite il rencontrera des ambiguïtés co-référentielles qu'il devra résoudre grâce à l'identification du topic (*cf.* 5.3). En tout état de cause, si — après la phrase citée sur Blanche-Neige — suit une phrase du type |Elle était très belle|, il n'aura aucune difficulté à établir que |elle| se réfère au sujet féminin de la première phrase.

4.6.3. *Sélections contextuelles et circonstancielle*s. On a déjà parlé de ces sélections au chapitre 1.2. Une encyclopédie devrait en fournir un nombre suffisant. Avec les sélections contextuelles on entre dans le système de la compétence intertextuelle (*cf.* Kristeva, 1970), dont la portée apparaîtra plus clairement lorsqu'on parlera des scénarios ou *frames*. En tout cas, assumer que l'expression |verbe| doit être interprétée non comme catégorie grammaticale mais comme « deuxième personne de la très sainte trinité » dans des contextes théologiques, signifie que l'on ne peut donner de représentation encyclopé-

dique d'un lexème sans se référer aux emplois qui ont été faits de ce lexème dans des textes précédents.

4.6.4. *Hypercodage rhétorique et stylistique.* A ce sous-niveau, le lecteur est en mesure d'interpréter, en référence à une encyclopédie, toute une série de paralexèmes et d'expressions figées enregistrées par la tradition rhétorique. Le lecteur sera en mesure de reconnaître tant les expressions figurées que les syntagmes stylistiquement connotés. Étant donné une expression comme |Il était une fois|, il sera aussitôt en mesure d'établir, automatiquement et sans efforts inférentiels, que (I) les événements dont on parle se situent à une époque non historique indéfinie ; (II) qu'ils ne sont pas à entendre comme "réels" ; (III) que l'émetteur veut raconter une histoire imaginaire pour divertir. C'est ici que d'habitude s'amorce le contrat de véridiction.

Nous classerons aussi parmi ces règles d'hypercodage les règles de genre. Par exemple, dans l'histoire d'Allais rapportée dans l'appendice I (*Un drame bien parisien*), le titre du premier chapitre introduit un |monsieur| et une |dame|. La première ligne du texte du premier chapitre introduit les individus Raoul et Marguerite. Étant donné que le dictionnaire de base doit aussi contenir un dictionnaire onomastique, le lecteur n'a aucune difficulté à reconnaître dans les deux individus un homme et une femme. Mais aucune règle de co-référence ne lui dit que Raoul et Marguerite doivent être référés au |monsieur| et à la |dame| du titre — opération par ailleurs essentielle pour établir que les deux individus sont des adultes et qu'ils appartiennent probablement à un milieu bourgeois. Intervient alors une règle hypercodée selon laquelle (sauf ironie ou autre figure rhétorique) le titre d'un chapitre en annonce le contenu. La co-référence ne peut être établie qu'à ce stade, non pas sur des bases grammaticales mais sur des bases de règles de genre.

Le texte poursuit en disant que Raoul et Marguerite sont mariés. Il ne se soucie pas de dire qu'ils sont mariés

l'un à l'autre, mais aucun lecteur raisonnable ne le met en doute. L'auteur savait que le texte pouvait se permettre cette paresse sur la base d'une règle stylistique hypercodée. Si l'auteur avait voulu dire qu'ils étaient mariés à des personnes différentes, il aurait neutralisé l'effet de cette règle avec des expressions redondantes — comme le fait Woody Allen quand il affirme : "Je désire désespérément retourner dans l'utérus. De n'importe qui."

4.6.5. *Inférences de scénarios communs.* Dans *Un drame bien parisien*, au chapitre 2, Raoul et Marguerite, en pleine crise de jalousie, se disputent. A un moment donné, Raoul poursuit Marguerite et le texte dit :

(14) La main levée, l'œil dur, la moustache telle celle des chats furibonds, Raoul marcha sur Marguerite...

Le lecteur comprend que Raoul lève la main pour frapper Marguerite, même si la manifestation linéaire ne mentionne ni le fait ni l'intention. Si Raoul était un député au cours d'un vote, la main levée prendrait une tout autre signification. Mais puisqu'il est en train de se disputer, il n'y a pas d'autre inférence possible. Il s'agit d'une inférence autorisée par un "scénario" préétabli que nous définirons comme « dispute violente ».

Les recherches en Intelligence Artificielle ainsi que différentes théories textuelles ont élaboré la notion de *frame* que l'on traduit ici par "scénario". Un scénario semble être quelque chose à mi-chemin entre une représentation sémémique très "encyclopédique" exprimée en termes de grammaire des cas et un exemple d'hypercodage. Et si cette proposition suscite quelque incertitude quant à sa définition, cela est dû à sa nature encore très empirique. Cependant elle nous semble être très productive parce que, justement, elle a été élaborée pour résoudre *en pratique* les problèmes d'une interprétation textuelle difficile : "Quand on rencontre une situation nouvelle [...] on sélectionne dans la mémoire une structure substan-

tielle appelée *frame*. Il s'agit d'un cadrage remémoré qui doit s'adapter à la réalité, en changeant des détails si besoin est. Un *frame* est une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype, comme être dans un certain type de salon ou aller à une fête d'anniversaire pour enfants. Chaque *frame* comporte un certain nombre d'informations. Les unes concernent ce à quoi l'on peut s'attendre quant à ce qui devrait en conséquence se passer. Les autres concernent ce que l'on doit faire au cas où cette attente ne serait pas confirmée" (Minsky, 1974). Les *frames* sont des éléments de "connaissance cognitive [...] des représentations du 'monde' qui nous permettent d'effectuer des actes cognitifs fondamentaux comme les perceptions, la compréhension linguistique et les actions" (Van Dijk, 1976b : 31). Par exemple, le *frame* « supermarché » détermine des unités ou groupes de concepts "qui dénotent certains cours d'événements ou cours d'actions qui impliquent différents objets, personnes, propriétés, relations ou faits" (*ibid.* : 36 ; voir pour une première formulation Petöfi, 1976b).

Donc le scénario « supermarché » comportera la notion d'un endroit où les gens entrent pour acheter diverses marchandises, les prennent directement sans l'intermédiaire de vendeurs et les paient ensuite à la caisse. Un bon scénario de ce type devrait probablement considérer aussi les marchandises vendues dans un supermarché (par exemple : des brosseuses oui, des automobiles non).

En ce sens, un scénario est toujours un texte virtuel ou une histoire condensée. Supposons que l'on donne à désambiguïser à un cerveau électronique l'expression :

(15) Jean devait organiser un cocktail et il alla au supermarché.

En admettant que la machine ait de simples informations en termes de dictionnaire de base, elle peut comprendre ce que Jean veut faire et où il va mais elle ne peut pas décider pourquoi, pour organiser un cocktail,

il va au supermarché. En revanche, si la machine a été nourrie avec le scénario « cocktail », qui spécifie que, parmi les autres conditions sociales de réalisation d'un cocktail, il comporte la distribution de boissons, liqueurs et amuse-gueule, et si dans le même temps elle a été nourrie avec le scénario « supermarché » qui prévoit que l'on y vend, entre autres articles, des boissons, des liqueurs et des amuse-gueule, alors l'amalgame des éléments communs aux deux scénarios n'est pas difficile. Il est presque obligatoire. Jean ira au supermarché pour trouver les produits nommés plus haut en négligeant, comme le fait d'ailleurs la machine intelligente, les biftecks, les brosseuses et les détergents. En général un destinataire humain n'agit pas autrement. Si l'on repense à l'exemple de Peirce (2.5) concernant la définition du lithium, on s'aperçoit que cette définition encyclopédique a tout l'aspect d'un scénario hypercodé sur comment on produit du lithium⁶.

Nous pensons que la compréhension textuelle est amplement dominée par l'application de scénarios pertinents, tout comme les hypothèses textuelles vouées à l'échec (dont nous verrons un exemple lumineux dans le dernier chapitre) dépendent de l'application de scénarios erronés et "malheureux".

4.6.6. *Inférences de scénarios intertextuels.* Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. La *compétence intertextuelle* (cf. en particulier Kristeva, 1970) représente un cas spécial d'hypercodage et établit ses propres scénarios.

Le lecteur qui doit désambiguïser le passage (14) est convaincu que Raoul lève la main pour frapper Marguerite parce que toute une série de situations narratives ont définitivement hypercodé la situation « dispute comique entre mari et femme jaloux ». De plus, une longue série de scénarios iconiques (les schémas de l'iconographie n'étant rien d'autre que des scénarios intertextuels visuels) ont présenté des milliers de mains levées pour frapper.

La compétence intertextuelle (extrême périphérie d'une encyclopédie) comprend *tous* les systèmes sémiotiques familiers au lecteur.

En réalité, on pourrait rapprocher les scénarios intertextuels des *topoi* de la rhétorique classique et des *motifs* dont on a parlé de Veselovskij à nos jours. Le fait même que la catégorie de "motif" ait suscité tant de débats (cf. Erlich, 1954 ; Frye, 1957 ; Segre, 1974 ; Avale, 1975, 1977 ; et cette liste est loin d'être exhaustive) nous fait comprendre que ce terme renvoie à de nombreux blocs encyclopédiques différents. Nous en voulons pour preuve Boris Tomaševskij (1928) qui, dès l'époque des formalistes russes, propose l'acception suivante de motif : parcelle thématique non décomposable ultérieurement ("Le soir descendit", "Le héros mourut") ; mais il insiste sur le fait que cette acception diffère de celle de l'analyse comparative des intrigues "errantes" où les unités sont plus vastes et où elles apparaissent comme "historiquement non décomposées" plutôt que non décomposables dans le cadre d'un genre littéraire. Il donne comme exemple de motif l'"enlèvement de la fiancée" ou les "animaux adjutants". Ces motifs semblent plus proches de nos scénarios intertextuels mais nous pensons qu'un scénario sur la persécution d'une jeune fille doit être beaucoup plus analytique, en termes d'acteurs, d'instruments, de buts, de situations.

En fait, il faudra en arriver à établir des hiérarchies de scénarios où les motifs n'occuperaient qu'une seule position. En premier lieu, on pourrait définir des scénarios maximaux ou *fabulae préfabriquées* : tels seraient les schémas standard du roman policier de série, ou des groupes de fables où se répètent toujours les mêmes fonctions (au sens de Propp) dans la même succession ; ces scénarios seraient au fond des règles de genre, comme celles qui prévoient la "correcte" organisation d'un spectacle de variétés à la télévision, où doivent entrer certains ingrédients dans une succession définie (le présentateur introduit la chanteuse, il a avec elle une conversation

brève et spirituelle, elle fait de la publicité pour son dernier trente-trois tours puis commence l'exécution de sa chanson, etc.). En second lieu entreraient en jeu les *scénarios motifs*, schémas assez flexibles, du type la "jeune fille persécutée" où on détermine certains acteurs (le séducteur, la jeune fille), certaines séquences d'actions (séduction, capture, torture), certains décors (le château des ténèbres), etc., sans que pour autant soient imposées des contraintes précises quant à la succession des événements ; c'est la raison pour laquelle on pourra avoir la persécution de Justine, la persécution de Clarisse, la persécution de Fleur-de-Marie et même des issues différentes (la mort, le salut). Suivraient en troisième lieu des *scénarios situationnels* (exemple type : le duel entre le shérif et le bandit dans le western) qui imposent des contraintes au développement d'une portion d'histoire mais qui peuvent être combinés de façon différente pour produire différentes histoires. Ces scénarios varient selon les genres et impliquent parfois aussi des actions minimales. Prenons l'exemple d'une situation typique : la *slapstick-comedy* « dispute à la cuisine ou pendant une fête avec une tarte dans la figure ». Les prescriptions sont très claires : la tarte doit être à la crème (toute autre pâtisserie étant interdite), elle doit venir s'écraser sur le visage de la cible, la personne touchée doit essuyer la crème de ses yeux avec les mains, puis doit à son tour atteindre son agresseur en lançant une seconde tarte (mais c'est facultatif), etc. En quatrième lieu, on devrait considérer les véritables *topoi rhétoriques* comme le scénario qui prescrit les modalités descriptives du *locus amoenus*.

Cette énumération est encore fatalement incomplète. En effet, quel type de scénario prescrit que, dans le roman policier, le coupable *ne doit pas* être le détective ? Quoi qu'il en soit, on voit que le concept de scénario intertextuel encore inévitablement empirique, est plus vaste que le concept de motif, plus semblable à une règle de genre, et qu'il prescrit une série de "cas", à savoir le nombre des acteurs, les instruments, les types d'action, les propos.

Le concept de scénario intertextuel est encore un concept trop vaste mais il est utile dans ces phases de la recherche où il sert encore à désigner ce que Wittgenstein appelait *family resemblances*, qui restent à approfondir par des taxonomies plus articulées.

Naturellement, les scénarios intertextuels circulent dans l'encyclopédie, ils se prêtent à différentes combinaisons et l'auteur peut sciemment décider de ne pas les observer, justement pour surprendre, tromper ou amuser le lecteur. Dans les années cinquante, la revue *Mad* s'était spécialisée dans une série de bandes dessinées muettes intitulées à peu de chose près "Les films que nous aimerions voir" ; on y posait les prémisses "topiques" d'une scène à l'issue évidente pour ensuite résoudre l'histoire de façon contraire à toute prévision intertextuelle. Exemple : la jeune fille était ligotée par les bandits sur les rails d'une voie ferrée ; on montrait, dans un montage à la Griffith, la course entre les sauveteurs arrivant au grand galop et le train s'approchant à vive allure. Et alors ? Alors c'était le train qui gagnait et qui déchiétait la jeune fille.

Donc, les scénarios dits "communs" proviennent de la compétence encyclopédique normale du lecteur, qu'il partage avec la majeure partie des membres de la culture à laquelle il appartient ; ce sont dans l'ensemble des *règles pour l'action pratique* : Charniak (1975, 1976) étudie des *frames* apparemment banals tels que « Comment ouvrir un parapluie » ou « Comment peindre un meuble ou un mur » qui sont des données de compétence opérationnelle impliquant une série impressionnante d'informations. Les scénarios intertextuels, eux, sont au contraire des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous. Voilà pourquoi certaines personnes sont capables de reconnaître la violation des règles de genre, d'autres de prévoir la fin d'une histoire, tandis que d'autres enfin, qui ne possèdent pas de scénarios suffisants, s'exposent à jouir ou à souffrir

des surprises, des coups de théâtre ou des solutions que le lecteur sophistiqué jugera, lui, assez banales.

Il n'est pas rare que le lecteur, au lieu d'avoir recours à un scénario commun, prélève directement du répertoire de sa compétence intertextuelle le scénario correspondant, plus réduit et plus concis par rapport au premier (et donc plus facilement applicable à un univers de discours bien défini). Le scénario intertextuel « hold-up à la banque », popularisé par tant de films, concerne un plus petit nombre d'actions, d'individus et d'autres relations que le scénario commun « Comment faire un hold-up à la banque », auquel se réfèrent les truands professionnels (et les amateurs échouent souvent justement parce qu'ils utilisent pour une action pratique un scénario intertextuel et non pas un scénario commun, solide et redondant).

4.6.7. Hypercodage idéologique. Les systèmes idéologiques sont considérés comme des cas d'hypercodage. Ils appartiennent à l'encyclopédie. C'est pourquoi le lecteur aborde le texte à partir d'une perspective idéologique personnelle qui est partie intégrante de son encyclopédie, même s'il n'en est pas conscient. Il s'agit donc de voir (cas par cas) dans quelle mesure un texte prévoit un Lecteur Modèle qui participe d'une compétence idéologique donnée. Mais il s'agit aussi de voir comment la compétence idéologique du lecteur (qu'elle soit ou non prévue par le texte) intervient dans les processus d'actualisation des niveaux sémantiques plus profonds, en particulier les structures actanciennes et les structures idéologiques.

Nous parlerons (5.3) de l'actualisation des isotopies ou des niveaux de sens d'un texte. A cet égard aussi, les attitudes idéologiques du destinataire peuvent intervenir pour déterminer le niveau de lecture. Reprenons ce qui a été dit (3.6) sur les différentes interprétations des lettres de Moro. Il est indéniable que la décision quant au sujet de l'énonciation ("L'auteur du texte est-il vraiment Aldo

Moro ?”) dépendait des tendances idéologiques des inter-prètes. Si l'on pensait que l'État ne devait pas traiter avec les Brigades rouges, on était amené à penser que Moro *ne pouvait pas* avoir suggéré une solution contraire aux intérêts de l'État ; tandis qu'une position idéologique opposée inclinait à voir dans la requête des négociations une position raisonnable qui pouvait fort bien être attribuée à un homme raisonnable. Lucrecia Escudero (dans son essai déjà cité) nous dit que ceux qui ont décidé que le sujet de l'énonciation était Moro et qu'il avait écrit sous la contrainte ont choisi la lecture “anagogique”, c'est-à-dire qu'ils ont considéré que ses messages étaient écrits en code. Moro avait probablement voulu communiquer qu'il était prisonnier dans un sous-marin parce qu'il avait employé des expressions comme |soumis| (il était donc “sous”), |processus| (il était donc dans une chose qui avance), |processus opportunément gradué| (donc la chose pouvait monter et descendre), etc.⁷

Nous ne commenterons pas la puérité de cette interprétation, à mi-chemin entre le roman d'espionnage et l'herméneutique médiévale. Mais le fait est qu'il a été possible de choisir aussi *ce* niveau de lecture-là, du moment que dans la compétence idéologique des inter-prètes il y avait la prémisse “Un dirigeant démocrate-chrétien *ne peut pas* penser ou dire que l'État doit traiter avec les terroristes”. Donc, il *devait* avoir dit quelque chose d'autre.

NOTES

1. Cf. en particulier 1976b et 1976c. Pour une autre subdivision entre structures profondes, structures superficielles et structures de manifestation, cf. Greimas et Rastier, 1968.

2. Il est indubitable, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, que les cadres théoriques sont différents. Celui de Greimas est de type linguistique, il accentue l'aspect intensionnel, il s'intéresse davantage aux valeurs sémantiques qu'aux processus pragmatiques. Celui de Van Dijk est plus attentif aux valeurs pragmatiques, il accentue l'aspect extensionnel,

il est redevable de la sémantique et de la pragmatique d'origine anglo-saxonne. Mais même Van Dijk, comme du reste Petőfi qui essaie de faire la synthèse entre les deux univers de discours, tient compte des recherches greimasiennes et de toute la tradition structuraliste, même si peu à peu il s'est rapproché, à travers les problèmes et la terminologie, de la philosophie du langage et de la logique des langages naturels. D'autre part, il est sûr que tous ces auteurs (et d'autres), même s'ils emploient des termes différents, *parlent de la même chose*, c'est-à-dire du texte et de la façon dont il est actualisé. Il est clair qu'un objet de discours devient une chose différente selon le cadre théorique où on l'insère. Mais il ne faudrait pas que chacune de ces théories fasse cavalier seul. D'où la tentative, faite ici, de trouver un modèle unifié qui (au moins du point de vue des processus de coopération interprétative) tienne compte des différents problèmes.

3. Une bibliographie sur la sémantique et la pragmatique du titre risquerait désormais de prendre plusieurs pages. Voir par exemple Duchet in *Littérature*, 12, 1973 ; Furet et Fontana in *Langages*, 11 ; Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973 ; L. H. Hoek, *Pour une sémiotique du titre* ; Urbino, 1973 ; l'étude du Groupe μ sur les titres de films in *Communications*, 16, 1970 ; Helin dans *Marche romane*, 3-4 ; Flandrin in *Annales*, 5, 1965 ; *Che cosa è un titolo*, de Parisi, Devescovi, Castelfranchi (mimeo), 1978 ; je signale aussi la thèse de doctorat de Colette Kantorowicz qui m'a fourni une riche bibliographie sur le sujet. Les différents auteurs déjà cités, qui se sont occupés de thème et de topique textuel, ont naturellement consacré une grande attention aux titres. Un problème intéressant est celui de la différence entre les titres qui fournissent le thème textuel et ceux qui au contraire sont trompeurs et laissent la libre décision thématique au lecteur. Voir la discussion sur la nouvelle d'Allais et *Les Templiers* dont nous reparlerons plus avant.

4. On renvoie pour cet aspect aux recherches du Groupe μ , 1970 et 1977.

5. Voir in Eco, 1971 : “Sulla possibilità di generare messaggi estetici in lingua edenica” (traduit sous le titre : “Langage artistique, segmentation du contenu et référents”, *Degrés*, 1,3).

6. Un autre *frame* chez Peirce est la situation « comment faire une tarte aux pommes », discutée in *Collected papers*, 1,341. Voir à ce propos Capretini, 1976. Il ne nous semble pas que la notion de *frame* telle qu'elle est employée dans les recherches en Intelligence Artificielle soit la même que celle qui a été proposée par Bateson (1955) d'abord, par Goffman (1974) ensuite. Il est vrai que Goffman affirme qu'“il y a un sens où ce qui est jeu pour le joueur de golf est travail pour le caddy” (1974 : 8), mais les *frames* suggérés par Bateson semblent être plus des hypothèses textuelles que des scénarios déjà déposés dans l'encyclopédie, c'est-à-dire qu'ils semblent être des cadres interprétatifs superposés à une situation concrète en acte dans le dessein de la rendre compréhensible. En ce sens, ils ressemblent à des règles de genre introduites pour faire changer l'interprétation d'une situation : “Fais attention, c'est un jeu.” Mais il faut se demander s'il ne s'agit pas de nuances dues aux emplois encore imprécis de la catégorie et si, à la lumière d'une analyse plus rigoureuse, on ne pourrait pas entrevoir et instituer des homologies sémiotiques plus fortes.

Quant aux recherches en Intelligence Artificielle, voir, pour les différentes nuances de la catégorie de *frame* : Minsky, 1974 ; Winston, 1977 ; Schank, 1975 ; Van Dijk, 1977 ; Petöfi, 1976a.

7. Les informations sur cette interprétation sont tirées de l'*Espresso*, 16, 1978.

5. LES STRUCTURES DISCURSIVES

5.1. L'EXPLICITATION SÉMANTIQUE

Quand il se trouve face à un lexème, le lecteur ne sait pas quelles propriétés ou sèmes du sémème correspondant doivent être actualisées afin de mettre en œuvre les processus d'amalgame. Si chaque propriété sémantique que le sémème inclut ou implicite devait être prise en compte au cours du décodage du texte, le lecteur serait obligé de délimiter, dans une sorte d'impossible diagramme mental, tout le réseau de propriétés interconnectées qui constitue le Champ Sémantique Global ou la totalité de l'encyclopédie.

Heureusement on ne procède jamais ainsi. Normalement, les propriétés du sémème restent virtuelles, c'est-à-dire qu'elles restent enregistrées par l'encyclopédie du lecteur qui tout simplement se dispose à les actualiser quand le cours textuel le lui demandera. Le lecteur n'explicite donc, de ce qui reste sémantiquement inclus ou implicite, que ce dont il a besoin. En agissant ainsi, il aime ou *privilégie* certaines propriétés tandis qu'il garde les autres *sous narcose*¹.

Par exemple, dans *Un drame bien parisien*, on dit que Raoul est un |monsieur|, ce qui implicite mâle humain adulte. Tout être humain a, comme propriétés qui lui