



HAL
open science

Monde narratif et sémiosphère

John Pier

► **To cite this version:**

| John Pier. Monde narratif et sémiosphère. Communications [EHESS], 2018, 103. <halshs-03886603>

HAL Id: halshs-03886603

<https://shs.hal.science/halshs-03886603v1>

Submitted on 6 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Monde narratif et sémiosphère

John Pier

Citer ce document / Cite this document :

Pier John. Monde narratif et sémiosphère. In: Communications, 103, 2018. Le formalisme russe cent ans après. pp. 265-286;

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2018_num_103_1_2925

Fichier pdf généré le 27/08/2021

Resumen

Mundo narrativo y semioesfera.

Noción desarrollada por Jurij Lotman a partir de 1984, la semioesfera proporciona conceptos que permiten repensar el mundo narrativo con un trasfondo de semiótica cultural : la binaridad, la asimetría, la heterogeneidad, la frontera, la traductibilidad, etc. La frontera desempeña un papel crucial en la generación de la semioesfera, pero también en los distintos tipos de relato, y por ende en la naturaleza del mundo narrativo. El texto sin sujeto (en el que la frontera no se infringe, como en el mito de origen) se opone al texto con sujeto (en el que la historia se desencadena a raíz de la transgresión de un tabú, por ejemplo). Para poner en perspectiva las implicaciones del mundo narrativo concebido según los principios de la semioesfera, se examinan las nociones de storyworld (David Herman) y de acontecibilidad (Wolf Schmid). El storyworld corresponde a la construcción mental del mundo narrado en la mente del lector ; la acontecibilidad designa la gradualidad del acontecimiento narrativo tomando en cuenta los grados de pertinencia y de imprevisibilidad de los cambios de estado tal y como los perciben el personaje y el lector.

Résumé

Monde narratif et sémiosphère.

La sémiosphère, notion développée par Jurij Lotman à partir de 1984, fournit les moyens de repenser le monde narratif dans le cadre de la sémiotique culturelle à partir de concepts comme la binarité, l'asymétrie, l'hétérogénéité, la frontière, la traductibilité, etc. La frontière est cruciale dans la génération de la sémiosphère, comme dans les différents types de récit, et donc dans la nature du monde narratif. Le texte sans sujet (où la frontière n'est pas enfreinte, comme dans le mythe d'origine) s'oppose au texte à sujet (où l'histoire est déclenchée par la violation d'un tabou, par exemple). L'article examine les notions de storyworld (David Herman) et d'événementialité (Wolf Schmid) afin de mettre en perspective les enjeux du monde narratif tel qu'il est conçu selon les principes de la sémiosphère. Le storyworld correspond à la construction mentale du monde raconté dans l'esprit du lecteur ; l'événementialité désigne la gradualité de l'événement narratif et prend en compte les degrés de pertinence et d'imprévisibilité des changements d'état perçus par le personnage comme par le lecteur.

Abstract

Narrative World and Semiosphere.

Semiosphere, a notion developed by Jurij Lotman starting in 1984, provides the means to rethink narrative world within the framework of cultural semiotics on the basis of concepts such as binary relations, asymmetry, heterogeneity, border, translatability, etc. The border is crucial in the generation of semiosphere, as it is in the various types of narrative, and thus in the nature of the narrative world. Text without subject (where the border is not crossed, as in origin myths) is distinguished from text with subject (where the story is triggered by the violation of a taboo, for example). To put narrative world as conceived according to the principles of semiosphere into perspective, the notions of storyworld (David Herman) and eventfulness (Wolf Schmid) are examined. Storyworld is a mental construction in the reader's mind ; eventfulness focuses on the gradualness of the narrative event in context by taking account of the degree of such features as the relevance or unpredictability of changes of state as perceived by the character and the reader.

John Pier

Monde narratif et sémiosphère

L'analyse structurale du récit, qui s'est développée en France dans les années 1960 et 1970, a incontestablement reçu une impulsion majeure avec la réception du formalisme russe. Les marques du formalisme présentes dans les travaux de Claude Lévi-Strauss¹, depuis sa rencontre avec Roman Jakobson au début des années 1940, ont été confirmées en 1965-1966 avec la double parution de *Morphologie du conte* de Vladimir Propp² et d'une sélection des écrits des formalistes en traduction française par Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*³, suivie, un an plus tard, par la publication de l'important numéro 8 de la revue *Communications*, intitulé « Analyse structurale du récit », même si la nouvelle méthode a dû attendre 1969 pour être baptisée « narratologie » par Todorov⁴. La narratologie cherchait à bâtir une « science du récit » en délimitant les *differentia specifica* dudit récit comme objet d'étude autonome et comme phénomène transcendant les disciplines. Le formalisme, lui, tout comme la recherche narrative russe depuis Aleksandr Veselovskij (1838-1906) jusqu'à Jurij Lotman (1922-1993), a développé des concepts qui constituent, historiquement et typologiquement, une « proto-narratologie russe⁵ ».

L'approfondissement de la notion de *monde narratif* figure en bonne place parmi les tâches que se sont fixées les narratologues. Ce programme est évidemment inscrit dans la division du récit en *histoire* (« contenu ») et *discours* (« expression »). Il trouve une de ses expressions dans la notion de *diégèse*, terme emprunté par Gérard Genette à la théorie du récit cinématographique pour désigner le cadre spatial dans lequel se déroule l'action⁶. Si ce concept a le mérite de postuler la catégorie de *monde diégétique* pour délimiter l'espace à l'intérieur duquel les événements et les actions de l'histoire se déroulent, il s'est rapidement traduit, contre la volonté de Genette, par une confusion entre « diégèse » et « histoire », les deux termes devenant, dans la vulgate, synonymes. La « grammaire narrative » élaborée par A. J. Greimas dans le cadre de la sémiolinguistique⁷ ainsi que plusieurs autres grammaires du récit (dont celle de Todorov) se sont donné pour but de déterminer précisément la nature et les modalités du monde narratif. Mais on peut dire que,

dans l'ensemble, ces tentatives, menées dans le contexte du structuralisme français et de la linguistique saussurienne, se sont trouvées handicapées par leur anti-référentialité et par ce que Thomas Pavel a appelé un « intégrisme sémantique⁸ », qui interdisait la modélisation du monde par le récit. Il a fallu attendre le milieu des années 1970 pour que les avancées dans les domaines de la logique philosophique, de la théorie des mondes possibles et de la théorie des actes du langage permettent d'ouvrir à nouveaux frais la réflexion sur la référentialité et les mondes narratifs, fictionnels comme factuels⁹. L'actualité des recherches sur le monde narratif est confirmée par la publication prochaine d'un ouvrage collectif intitulé *Welt(en) erzählen* (Raconter le[s] monde[s]), qui examine ce concept sous l'angle de différents cadres théoriques : les mondes possibles, l'expérience et l'expérientialité, la *frame theory* (Goffman), la sémiotique, etc.¹⁰.

Le présent article est une tentative pour identifier certaines des caractéristiques de la notion de sémiotique qui permettront d'élaborer une théorie du monde narratif. Incorporée dans la sémiotique par Jurij Lotman à partir du milieu des années 1980, la sémiotique ne correspond à aucune conception du monde narratif. Mais elle fournit un cadre conceptuel qui permet de surmonter l'antinomie traditionnelle entre catégories formelles et contexte, et elle ouvre une perspective souple et nuancée sur la constitution du monde narratif.

J'exposerai d'abord un certain nombre de remarques d'ordre général concernant l'école de Tartu-Moscou (dont Lotman est l'un des fondateurs) et son histoire ainsi que les principes de base de la sémiotique. J'examinerai ensuite la notion de *storyworld*, d'un emploi désormais courant dans la branche de la narratologie qui s'inspire des sciences cognitives. Puis j'analyserai les différences entre cette approche du monde narratif et celle de la sémiotique, avant de considérer les apports potentiels d'une approche du monde narratif qui l'ancre dans une sémiotique de la culture. Je m'intéresserai également au principe d'événementialité narrative, développé à partir des écrits de Lotman mais sans rapport avec la sémiotique. Enfin, je traiterai du problème des types de monde narratif et des types culturels, avant de conclure avec quelques observations portant sur le monde narratif dans le contexte de la sémiotique lotmanienne.

Historique.

Un bref survol historique des recherches menées dans le cadre de l'école de Tartu-Moscou montre que, si les objets qu'elle a étudiés sont fort divers, la théorie littéraire est restée un de ses domaines de prédilection¹¹. Il indique aussi qu'il est peu probable que ces travaux auraient pu voir le jour sans les avancées majeures du formalisme, qui a jeté les bases d'une étude scientifique de la littérature et l'a constituée en objet d'étude autonome¹². Jurij Lotman a lui-même été l'élève de quelques-uns des maîtres du formalisme au cours de ses études à

Leningrad avant la guerre. Si les formalistes ne sont pas parvenus à mettre en place une véritable formalisation de leurs concepts, ils ont offert aux membres de l'école de Tartu-Moscou la possibilité de penser le texte littéraire comme un *ensemble complexe* existant au sein d'une sémiotique de la culture. C'est dans ce contexte que les « Thèses pour l'étude sémiotique des cultures (en application aux textes slaves) » ont été publiées, en 1973¹³, à un moment où la sémiotique russe, née dans les années 1910 avec les recherches de Gustav Špet notamment, s'était renouvelée grâce au développement de la cybernétique et des sciences de l'information. Dans *La Structure du texte artistique* (1970)¹⁴, Lotman fait souvent référence aux principes de la cybernétique. Présentés en Occident au cours des années 1970 sous l'étiquette assez caricaturale de « structuralisme et sémiotique soviétiques », les travaux de l'école de Tartu-Moscou ont longtemps été reçus à travers le prisme du structuralisme français. Avec le recul dont nous disposons aujourd'hui, il est clair qu'ils doivent plutôt être considérés à la lumière de la *théorie des systèmes*, un mouvement transdisciplinaire et international qui remonte aux années 1950, sinon avant¹⁵.

La sémiosphère.

La sémiosphère représente un des éléments clés de la sémiotique de la culture. Prenant ses distances avec les modèles traditionnels de la communication, Lotman observe que pour qu'un schéma réunissant un destinataire, un destinataire et un canal puisse devenir concret et fonctionner « il doit être immergé dans un espace sémiotique. Tous les participants à l'acte de communication doivent en avoir quelque expérience, être familiarisés avec la sémiosis. C'est ainsi que, paradoxalement, l'expérience sémiotique précède l'acte sémiotique ». Et il poursuit :

Par analogie avec la notion de « biosphère » (Vernadskij) nous pouvons parler de « sémiosphère », que nous définissons en tant qu'espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages, et non en tant que somme de langages existants ; en un sens la sémiosphère a une existence antérieure à ces langages et se trouve en constante interaction avec eux. De ce point de vue une langue est une fonction, un ensemble d'espaces sémiotiques dotés de leurs frontières respectives qui, aussi clairement définies soient-elles à travers l'auto-description grammaticale de la langue concernée, sont dans la réalité de la sémiosis érodées et envahies de formes transitionnelles. À l'extérieur de la sémiosphère il ne peut y avoir ni communication, ni langage. [...] Le simple fait qu'il existe dans la culture humaine universelle des signes conventionnels et figuratifs (ou plutôt que tous les signes existants soient à des degrés divers à la fois conventionnels et figuratifs) suffit à montrer que le dualisme sémiotique est la forme minimale de l'organisation d'un système sémiotique actif¹⁶.

Nécessaire à l'existence et au fonctionnement des langages, la sémiosphère se caractérise par une « présomption de sémioticité ». Il faut comprendre, par cette expression, le fait que « l'intuition sémiotique de la collectivité de même que sa conscience propre doivent accepter la possibilité que des structures puissent être porteuses de signification »¹⁷. La sémiosphère est un concept pluraliste qui s'est substitué à quelques-uns des principes fondateurs antérieurs de l'école de Tartu-Moscou pour favoriser le développement d'une sémiotique culturelle. Parmi les concepts remisés figurent les *systèmes modélisants primaires* (les langues naturelles) et les *systèmes modélisants secondaires* (les langages secondaires, qui rendent possibles les textes de culture et la construction de modèles du monde) : « Le changement de la conception de la culture comme un paquet de systèmes modélisants primaires et secondaires vers la notion de sémiosphère, observe Bogusław Żyłko, est aussi le changement d'une pensée statique vers une pensée dynamique¹⁸. » La sémiosphère rompt avec la pratique scientifique usuelle, qui consiste à aller du simple au complexe, là où les textes individuels et les langages isolés forment une totalité. Pour Lotman, par contre, la primauté est non dans le signe mais dans le système, où les textes et les langages sont situés et sans lequel, insiste-t-il, la sémosis n'existe pas¹⁹. Une des conséquences de cette refonte de la sémiotique, qui constitue une contribution majeure à la sémiotique culturelle et à l'anthroposémiotique, a trait au texte et au double versant qu'il exhibe. D'une part, le texte n'est plus conçu comme une suite de phrases (une construction linguistique) mais comme *parole* ou *discours* : le programme de Saussure, des formalistes russes et des structuralistes tchèques (où la langue ou le code détermine la parole ou le message) est ainsi retourné ; d'autre part, ce texte n'est pas seulement une unité linguistique mais aussi l'élément primaire de la culture. Il est porteur de significations quel que soit son support ou son domaine social d'usage, et il est générateur de nouveaux langages – un « mécanisme générateur de sens », pour reprendre un terme fréquent chez Lotman, ou encore « la présomption du créateur et de l'auditoire »²⁰. La sémiosphère, par conséquent, naît d'un univers de textes et ne correspond aucunement à une multiplicité de signes. Elle n'est pas, constate Jacques Fontanille, « un modèle des structures élémentaires de la signification, fondamental et isolable, mais l'espace sémiotique et ses propriétés dynamiques qui fondent la possibilité de la signification des faits culturels²¹ ». Pour Peeter Torop, elle ouvre une perspective d'analyse holistique (la non-réductibilité du tout à ses parties)²².

La sémiosphère n'est pas un espace physique ou imaginaire habité par des personnes, des objets, des mouvements ou des actions. Elle n'incarne pas non plus un monde narratif. Elle est un espace sémiotique synchronique qui dessine les contours de la culture, sans laquelle les systèmes sémiotiques distincts ne peuvent ni exister ni fonctionner²³. De ce point de vue, la sémiosphère représente une condition de la construction d'une image du monde ou d'un monde narratif, mais elle n'y est pas réductible.

La notion n'introduit pas une rupture radicale avec les principes et les concepts des « Thèses » de 1973 et des autres écrits de l'époque ; elle représente plutôt leur approfondissement et leur transformation. Elle peut être décomposée en un certain nombre de principes de base que je vais maintenant exposer.

Binarité.

Il ne s'agit pas d'une binarité statique ou classificatoire mais d'une binarité qui se démultiplie au fil du temps. Exemple : dès son arrivée, le cinéma s'est divisé progressivement en films de loisir et films documentaires, en films avec acteurs et films à dessins animés, etc., pour s'opposer, plus tard, à la télévision. L'espace sémiotique est traversé de binarités à tous les niveaux (centre / périphérie, espace intérieur / extérieur, continuité / discontinuité, organisé / non organisé, nous / les autres, etc.), mais il n'est pas décomposable en binarités²⁴. S'agissant du domaine du récit, Lotman distingue ainsi entre les textes sans *sjuzet* (« *bessjužetnie teksty* »), où il n'y a pas de franchissement de la frontière entre les espaces sémantiques (cf. le calendrier, la description ou le texte mythologique) et les textes à *sjuzet* (« *sjuzetnie teksty* »), où le personnage traverse la frontière qui sépare le monde des morts du monde des vivants, le monde des pauvres de celui des riches²⁵.

Asymétrie.

La plupart des langages qui composent la sémiosphère sont sémiotiquement asymétriques. Cette situation est une conséquence du fait que la base anthropologique de toute sémiotisation est l'asymétrie du corps humain et que le cerveau, avec ses hémisphères gauche et droit, est fonctionnellement asymétrique. Processus générateur de signification par excellence, la traduction est nécessaire à l'existence de la communication. Elle suppose une situation dialogale préalable qui rend possible le langage (cf. la « présomption de sémioticité »). Les schémas usuels de communication sont effectivement renversés : « la situation dialogale précède à la fois le dialogue réel et jusqu'à l'existence dans lequel le mener²⁶ ». Comme les langages sont dialogaux par nature, leur asymétrie est contrebalancée par une dose de symétrie (par exemple, la grammaticalité) pour que la traduction et donc la communication puissent avoir lieu. Les rapports entre le passé et le futur sont également asymétriques. Critiquant la conception structuraliste du texte comme système clos, autosuffisant et synchrone, Lotman, pour qui le texte est un *perpetuum mobile*, affirme que le passé se manifeste « intérieurement » (« comme la mémoire immédiate du texte qui s'exprime dans sa structure, dans sa contradiction inévitable, dans la lutte immanente avec son synchronisme intérieur ») et « extérieurement » (« comme la corrélation avec la mémoire hors du texte »). Le futur, lui, est le « faisceau des possibilités qui n'ont pas encore été actualisées par un choix. L'incertitude du futur permet d'attribuer de l'importance à toute

John Pier

chose »)²⁷. Enfin, l'asymétrie joue un rôle essentiel dans les liens, variables et dynamiques, entre le centre de la sémiosphère, là où le langage le plus développé domine, et la périphérie, qui est le lieu des langages moins intégrés²⁸.

Hétérogénéité.

Deux langages, au minimum, sont nécessaires pour qu'il y ait génération de sens. Les langages sont liés entre eux sur une échelle qui va de leur traductibilité mutuelle et absolue en théorie (elle rendrait inutile toute communication) jusqu'à leur intraductibilité totale, également théorique (elle rendrait la communication impossible)²⁹. L'hétérogénéité des langages vaut sur le plan synchronique aussi bien que sur le plan diachronique. Elle contribue, par exemple, à l'écart inévitable entre la représentation visuelle d'un événement et le récit verbal qui en est fait, mais aussi aux différences entre les visions du monde de l'époque classique et de l'époque romantique. Les différents langages de la sémiosphère évoluent à des rythmes variables et de manière non synchrone. Ces vitesses décalées de l'évolution de différents phénomènes avaient déjà été observées par Jurij Tynjanov, dans « Le fait littéraire » (1924), un article portant sur l'hétérogénéité, l'instabilité et la continuelle évolution du fait littéraire, et dans « De l'évolution littéraire » (1927), un texte consacré aux rapports différentiels entre la série littéraire et les séries culturelles, sociales, existentielles, etc.³⁰.

Frontière.

La frontière est un élément unificateur qui sépare l'espace de la sémiosphère en une intériorité et une extériorité. Toute culture commence par la division entre un espace qui est « le mien » / « le nôtre » et un espace qui est « le sien » / « le leur », opposant le « cultivé » à l'« autre », l'« organisé » au « chaotique », etc., et créant dans la sémiosphère un « centre » et une « périphérie »³¹. Le rôle de la frontière est, en fait, ambivalent : elle unifie tout en séparant. Pour illustrer ce principe, Lotman fait référence à Lord Byron, organiquement intégré à la littérature russe du XIX^e siècle, la spécificité du « Byron russe » consistant dans le fait que Byron reste un poète *anglais*. Conséquence de cette ambivalence, mais aussi de la constante remise en question de la ligne de partage entre l'humanité et la nature, les frontières qui traversent les sémiosphères (car elles sont multiples) sont un générateur de sens privilégié ; elles représentent les points les plus sensibles dans le processus de sémiotisation, et elles occupent la position fonctionnelle et structurale la plus cruciale dans l'espace sémiotique. La frontière agit comme une sorte de « membrane » entre l'intérieur et l'extérieur, un filtre bilingue, un lieu de polyglottisme et de dialogue permanent ; elle sous-tend la *traductibilité* qui caractérise la sémiosphère et elle gouverne les différents degrés du traduisible et de l'intraduisible³².

La frontière, enfin, est essentielle pour la définition du récit. Celui-ci, à l'image de l'événement, s'appuie sur le franchissement d'une frontière : « *L'événement dans le texte est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique*³³. » Texte à *sjuzet*, le récit s'oppose au texte sans *sjuzet*, où les frontières restent intactes.

Tension et explosion.

Les différents aspects de la sémiosphère identifiés jusqu'ici – la binarité, l'asymétrie, l'hétérogénéité, la frontière et la traductibilité – produisent des tensions dans l'espace sémiotique, habité par une pluralité de systèmes. Cette tension résulte de l'imprévisibilité, toujours fluctuante, des structures ouvertes et dynamiques de la sémiosphère. Dans *L'Explosion et la Culture*, le dernier livre publié de son vivant, Lotman explore les relations de réciprocité existant entre les processus graduels et les explosions – le terme est à prendre ici au sens statistique ou cybernétique – qui se suivent tour à tour. « Le moment de l'explosion est le moment de l'imprévisibilité », écrit-il. Et il poursuit :

Chaque moment de l'explosion a son propre assortiment de possibilités équivalentes de passer à l'état suivant, en dehors duquel se situent des changements notoirement impossibles. [...] Jusqu'à un certain moment [les variantes] se présentent comme des synonymes indiscernables mais le mouvement centrifuge du lieu de l'explosion les éloigne de plus en plus dans l'espace du sens³⁴.

Une telle dynamique opère également dans l'espace synchrone, fait de couches qui se développent à des vitesses différentes, certaines de façon continue, d'autres de façon discontinue³⁵. Suivant ce dispositif, on peut observer dans l'évolution littéraire des mouvements comme le réalisme ou le symbolisme des processus graduels, continus, plutôt stables et plus ou moins prévisibles qui sont caractérisés par la succession. Ces processus sont périodiquement bouleversés par des situations d'instabilité et de discontinuité, à l'origine d'explosions imprévisibles, sous l'effet d'un Puškin ou d'un Joyce, et d'innovations. Jacques Fontanille résume le système lotmanien de la façon suivante :

On aboutit ainsi à une représentation très complexe de l'espace sémiotique de la culture, qui combine au moins deux principes de co-existence et de solidarité tensive : d'un côté, entre les *situations réalisées* et les *situations potentielles* (exclues par le mouvement de l'explosion), et de l'autre, en même temps, entre les *processus explosifs* et les *processus graduels*. Le premier de ces deux principes de solidarité concerne les différents degrés de la prévisibilité et de l'imprévisibilité ; le second concerne les différents régimes temporels et les différents temps du changement³⁶.

Le storyworld.

La sémiotique est un concept provenant de la sémiotique, et en tant que tel elle n'est pas assimilable à l'étude du récit. Afin d'évaluer l'apport potentiel de la sémiotique à l'élaboration d'une théorie du monde narratif, il convient de se tourner d'abord vers un concept adopté par de nombreux chercheurs en narratologie, celui de *storyworld*. Avancé pour la première fois en 1995³⁷, le terme a été repris sous l'angle de la théorie des mondes possibles et des sciences de l'esprit par David Herman à partir de 2002³⁸. Le *storyworld*, selon lui, se distingue du couple structuraliste *histoire* et *discours* par l'incorporation du récit dans son contexte environnant, ce qui crée une « écologie de l'interprétation narrative » : le *storyworld*, contrairement à l'*histoire* en narratologie structurale, est un monde « habité » dans lequel on s'immerge, soit le lieu des expériences narratives. Le dispositif permet d'expliquer comment l'interprète « fait sens » d'un récit en se « transportant », cognitivement, du monde réel vers le centre déictique du monde représenté³⁹. Herman définit le *storyworld* comme un « modèle mental » de « qui a fait quoi à et avec qui, quand, où, pourquoi, et de quelle façon dans tel monde » lorsque les interprètes « travaillent pour comprendre un récit »⁴⁰. Cette définition repose sur deux types de modèle : le *modèle mental* (correspondant à des représentations mentales non linguistiques de situations décrites par le moyen du discours) et le *modèle discursif* (l'ensemble des schèmes ou des cadres interprétatifs à partir duquel les interlocuteurs font, par des processus d'inférence, « sens » d'un discours)⁴¹.

Le concept de *storyworld* soulève évidemment la question du monde tel qu'il existe indépendamment du récit. Afin d'asseoir sa théorie narrative sur une conception du monde, Herman a adopté les thèses avancées par le philosophe analytique Nelson Goodman dans son livre *Ways of Worldmaking* (en français : *Manières de faire des mondes*). Goodman, qui est pluraliste, parle de versions de mondes réels et non de mondes possibles. Il existe, selon lui, cinq *manières* de construire un monde : 1) la composition et la décomposition (séparer et réunir) ; 2) la pondération (des types pertinents dans un monde ne le sont pas dans un autre) ; 3) l'agencement (les modes d'organisation n'existent pas *dans* le monde mais servent à construire le monde) ; 4) la suppression et la supplémentation (la tendance dans la vie quotidienne à trouver ce qu'on cherche tout en ignorant le reste) ; 5) la déformation (les changements, considérés selon le point de vue comme des corrections ou comme des distorsions)⁴².

Ce n'est pas le lieu de comparer les manières de faire des mondes et les principes qui constituent la sémiotique (binarité, asymétrie, hétérogénéité, traductibilité, frontière et tension/explosion). Il suffira pour l'instant d'indiquer qu'aucun de ces deux dispositifs n'est en soi de nature narrative. Herman, quoi qu'il en soit, propose un cadrage global des « manières narratives de faire des mondes »

(« *narrative worldmaking* »), le récit étant selon lui une « ressource primordiale pour la modélisation et la création de mondes⁴³ », soit un des principes essentiels de la création narrative. Le *storyworld* s'organise autour de deux axes majeurs. L'un concerne le récit en tant qu'objet de compréhension et d'interprétation : il inclut des mondes mentalement configurés (questions du quand, du quoi, du où, du qui, du comment et du pourquoi) ainsi que l'attribution d'une intentionnalité à l'auteur, aux personnages, etc. ; il s'agit ici de « rendre le monde narratif⁴⁴ » (« *worlding the story* »). L'autre axe vise le récit en tant que ressource pour la création de sens ; à ce niveau, il s'agit de donner sens à l'expérience par l'emploi des techniques de la narrativisation du monde en configurant les circonstances et les événements selon différents scénarios afin de « faire récit du monde » (« *storying the world* »). Ensemble, ces deux axes du *storyworld* forment le cadre de la théorie narrative de Herman : le processus de compréhension narrative opère à travers les relations récit-esprit (« *mind-narrative nexus* »).

La question se pose bien évidemment de savoir si, dans la construction des *storyworlds*, il n'y a pas ambiguïté entre le monde diégétique du récit et sa représentation mentale par l'interprète. Où se situe le *storyworld* ? Dans le monde représenté ou dans l'esprit de l'interprète ? Herman, il faut le préciser, adhère à une branche des sciences de l'esprit qui s'appelle *énaclivisme*, une théorie qui s'intéresse à la capacité du sujet d'interagir dans un lieu et un environnement donnés. L'énaclivisme s'éloigne de l'idée selon laquelle les expériences mentales sont des représentations internes imagées et passagères pour considérer que ces expériences émanent de et en même temps guident les couplages fonctionnels entre les agents et les environnements qu'ils habitent⁴⁵. Dans un tel cadre théorique, le risque de brouiller les lignes entre les organismes/esprits et l'environnement – et de rendre le monde narratif coextensif à l'esprit – existe. La difficulté de l'approche énacliviste du récit est qu'elle déstabilise personnages, intrigues et espaces narratifs, les laissant flotter entre le texte et l'expérience du lecteur⁴⁶.

La sémiosphère dispose le champ d'investigation sous une autre lumière. Elle se distingue du système élaboré par Herman, chez qui le *storyworld* se trouve au cœur des relations entre le récit et l'esprit. Elle n'autorise pas une confrontation directe entre les organismes/esprits et l'environnement. En tant qu'espace sémiotique caractérisé par l'asymétrie, l'hétérogénéité et la traductibilité, elle agit comme zone intermédiaire entre ces deux domaines. La sémiosphère est entourée de la *biosphère* d'un côté et de la *noosphère* de l'autre. Tandis que la biosphère est composée de la totalité de la matière vivante, la sémiosphère est l'univers des textes et des langages dans leur ensemble interconnecté : sans la sémiosphère, la noosphère – sphère de la conscience et de la pensée humaine – n'existe pas⁴⁷. Ces distinctions font défaut dans la notion de *storyworld*, où les opérations qui consistent à « rendre le monde narratif » et à « faire récit du monde » se trouvent dans une relation de circularité, écartant la problématique de la traductibilité et, plus généralement, laissant peu de place à la « présomption de sémiotité » du discours narratif.

La sémiosphère et le récit.

Multiforme, la sémiosphère est l'espace des signes, l'espace des processus de communication ; à ce niveau, elle est abstraite plutôt que métaphorique⁴⁸. Mais au niveau topographique on trouvera, par exemple, qu'au Moyen Âge l'espace géographique avait un sens religieux et moral et que le voyage en enfer ou au paradis était conçu en termes géographiques⁴⁹. Topologiquement, la sémiosphère est caractérisée par la frontière, par le centre et la périphérie, par l'intériorité et l'extériorité, etc., des phénomènes abstraits permettant de modéliser l'espace social en « nous » et étrangers, en riches et pauvres, etc. Lotman a observé, dès *La Structure du texte artistique*, cette capacité de ce qu'il appellera plus tard la « sémiosphère » à ouvrir « la possibilité d'une modélisation spatiale de concepts qui n'ont pas en soi une nature spatiale⁵⁰ ».

Dans *La Sémiosphère*, Lotman montre que le *sjuzet*, examiné sous cet angle, révèle deux sortes de temporalité : cyclique et linéaire. Le mythe, un texte sans *sjuzet*, n'a pas d'intrigue à proprement parler. Sans début ni fin et n'enfreignant aucune frontière, il est synchrone avec les processus répétitifs de la nature et s'efforce de réduire la diversité du monde à des équivalences homomorphiques traduisibles les unes dans les autres : le mythe modélise l'univers. Le texte linéaire, par contre, met l'accent sur l'inattendu, l'anomalie et la surprise (comme dans la chronique ou l'anecdote), et n'existe que par violation de l'ordre préétabli et, du coup, des frontières : il reproduit un épisode quelconque de la réalité. Ces deux types primordiaux de récit (cyclique et linéaire) n'existent bien sûr jamais à l'état pur ; en fait, le texte à *sjuzet* de la modernité est le produit de l'interaction entre deux types⁵¹. La frontière est présente dans l'espace symbolique chez Dante (vie terrestre *versus* vie céleste) et chez Bulgakov (maison *versus* anti-maison), ou encore dans la ville (Jérusalem, Rome, Saint-Petersbourg,...), centre culturel par rapport à la périphérie.

Il est donc clair que la frontière représente un lien essentiel entre la sémiosphère et le récit, mais aussi que son franchissement est un événement constitutif du récit ainsi que du monde narratif.

L'événementialité.

Wolf Schmid a élaboré, à partir de Lotman, une théorie de la narrativité fondée sur la notion d'événementialité⁵². Selon lui, Lotman a été le premier à formuler une théorie littéraire de l'événement, et cela dès 1970 dans *La Structure du texte artistique* (cf. les sections intitulées « Le problème de l'espace artistique » et « Le problème du sujet »). Les débats suscités par la conception lotmanienne de l'événement se sont révélés d'une grande pertinence dans le développement des

deux courants principaux de la recherche en narratologie au cours des dernières décennies : analytique (cf. les différentes grammaires narratives des années 1970 et 1980 et leurs successeurs) et herméneutique (examen du récit dans sa globalité et prise en compte du contexte et de l'interprétation).

Qu'est-ce qu'un événement pour Lotman ? Soulignant le lien étroit et fonctionnel entre l'« espace artistique » et le *sjuzet*, Lotman précise que l'événement est à la base du *sjuzet*, et affirme qu'il est « l'unité la plus petite, indissociable de la construction du sujet ». Il fait remonter les origines de cette idée à Veselovskij, qui voyait dans le *motif*, marquée par « son schématisation élémentaire et imagée », l'unité sémantique élémentaire de la narration. Tomaševskij qui, comme Šklovskij et d'autres formalistes, distinguait *fabula* et *sjuzet*, est une autre source de Lotman. Celui-ci, enfin, se réfère à Šklovskij, qui mettait l'accent sur la « composition de procédés » pour produire une « désautomatisation de la forme ». L'idée de signemotif chez Veselovskij, le principe d'analyse syntagmatique chez Propp et l'analyse syntagmo-fonctionnelle chez Šklovskij contribuent à l'événement comme élément de la composition du *sjuzet*⁵³.

La filiation de l'événement lotmanien par rapport à ces trois précurseurs suscite plusieurs questions. Le seul point qui nous retiendra ici est le suivant : Lotman mentionne Tomaševskij ; pourtant il adopte non pas le schéma anhistorique qui oppose la *fabula* au *sjuzet* (« la fable, c'est ce qui s'est effectivement passé ; le sujet, c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance⁵⁴ »), mais un schéma qui est à la fois systématique et diachronique. Chez Lotman, nous l'avons vu, le *sjuzet* est défini comme le franchissement par le personnage de la frontière entre deux champs sémantiques ; la fable ne fait pas partie de ce système. La distinction pertinente est à trouver plutôt dans deux « mécanismes générateurs de textes » qui possèdent par leur nature même une dimension diachronique : le texte mythique (cyclique et continu, son existence est identifiable aussi bien logiquement qu'historiquement) et le texte à *sjuzet* (linéaire et discontinu, dont l'existence dépend du texte mythique et qui en découle ontogénétiqument et phylogénétiqument). Lotman insiste sur « la profonde différence qui sépare ces deux types de textes » : le premier incarne le « noyau nucléaire primordial » que représente le centre culturel, le second la périphérie, dominée par le hasard et le désordre. « Le sujet, dit-il, est un “élément révolutionnaire” par rapport à l’“image du monde” »⁵⁵. Dès lors, il s'ensuit que

la sphère centrale de la culture est bâtie selon le principe d'une totalité structurée intégrée, de même qu'une phrase. La sphère périphérique est, elle, organisée sur le modèle d'une chaîne constituée par la simple jonction d'unités structurellement indépendantes. Ces modes d'organisation correspondent de façon optimale aux fonctions respectives de ces types de textes : il s'agit de constituer, pour le premier, un modèle structurel du monde, et pour le second, les archives des anomalies qui se produisent dans ce monde⁵⁶.

Les différentes images du monde qui émergent des nombreuses combinaisons et permutations de ces deux mécanismes textuels, aussi bien sur le plan historique que sur le plan typologique, sont d'une importance fondamentale pour le concept de monde narratif rapporté au contexte d'histoire culturelle⁵⁷. Les récits mythiques projettent un monde caractérisé par le temps cyclique, la norme, la loi, l'unité et le continu. Au cours d'une longue évolution historique, ces récits sont traduits en mondes narratifs générés par les systèmes linéaires-discrets ou discontinus, conduisant progressivement à l'affaiblissement de l'isomorphisme entre les différents niveaux du texte, à l'importance accrue du début et de la fin de l'histoire et à la démultiplication des personnages individualisés. Le récit artistique moderne, dans ses nombreux genres et mutations, favorise, certes, l'organisation linéaire, mais les vestiges du récit mythologique ne sont pas pour autant perdus; ils sont parfois mis en évidence chez un Joyce, un Mann ou un Kafka, par exemple⁵⁸.

Adoptant le concept lotmanien d'événement, Wolf Schmid cherche à lui donner un sens narratologique et à intégrer à la théorie narrative les variables culturelles et historiques. Le lien entre ces deux dimensions du monde narratif est renforcé par le fait que le concept d'événement est défini par rapport à la spatialité ou, plus précisément, en termes d'espace sémiotique ou culturel et non pas selon les critères habituels, notamment la chronologie et la causalité.

Schmid fait remarquer que chez Lotman l'événement est défini de trois manières. La première met l'accent sur le principe d'opposition sémantique binaire: «*L'événement dans le texte est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique*⁵⁹.» La deuxième repose sur la déviation par rapport à la norme: «Un fait divers est un écart significatif par rapport à la norme (c'est-à-dire un "événement", dans la mesure où le respect de la norme n'est pas un "événement"), il dépend du concept de norme⁶⁰.» Et la troisième souligne la violation d'un interdit: «L'événement est toujours la violation d'un interdit, un fait qui a eu lieu, bien qu'il n'eût pas dû avoir lieu⁶¹.» Schmid conclut que «la sémantique spatiale de Lotman est à comprendre comme une métaphore de valeurs normatives non spatiales⁶²».

Adoptant les postulats de Lotman en vue d'une théorie de la narrativité, il subordonne l'événement au principe plus général de *changement d'état*. Un changement d'état survient quand trois conditions sont réunies: 1) une structure temporelle avec au moins deux états; 2) l'équivalence (similarité ou contraste) entre les états initial et terminal; 3) l'attribution desdits états à un même agent agissant ou souffrant⁶³. Dans cette définition, les notions de frontière et de causalité (les causes du passage d'un état à un autre) sont absentes. Tout changement d'état, est-il dit, ne constitue pas un événement. Pour le devenir, un changement d'état doit remplir deux conditions: il doit être *factuel* ou *réel* et non imaginé, rêvé, etc.; et il doit être *conséquent*, c'est-à-dire qu'il doit atteindre sa complétude et ne pas rester suspendu dans l'inchoatif ou le duratif. Si ces deux conditions sont

nécessaires pour qu'un événement ait lieu, sa réalisation dans un contexte narratif est toujours partielle. D'autres critères, de nature graduée plutôt que catégorique, entrent en jeu dans l'apparition d'un événement. Là encore, Schmid renvoie à Lotman, et au lien entre le *sjužet* et l'image du monde :

Le sujet est organiquement lié à une image du monde qui donne l'échelle de ce qui est événement, et de ce qui en est une variante ne nous communiquant rien de nouveau⁶⁴.

Un autre facteur à prendre en compte est le degré de probabilité :

L'événement est pensé comme ce qui s'est produit tout en ayant pu ne pas se produire. Moins il y a probabilité pour qu'un événement puisse avoir lieu (c'est-à-dire plus il est communiqué d'information à son sujet), plus haut il est placé sur l'échelle du sujet en tant que tel⁶⁵.

Les problématiques contextuelles et pragmatiques qui affleurent dans ces deux citations pointent vers une seconde dimension de l'événementialité : elle repose sur le principe de degré et non sur celui de distinctions catégorielles⁶⁶. Les critères de degré, au nombre de cinq, s'inspirent non pas des différents types de franchissement de la frontière identifiés par Lotman ni non plus de l'idée d'un événement prototypique idéal, mais de la poétique des nouvelles post-réalistes de Tchekhov (Čexov), des récits où les personnages n'évoluent que peu ou pas du tout et où le principe d'événementialité, fortement atténué, est problématisé, voire mis en question⁶⁷. Voici donc ces critères, par ordre d'importance décroissant :

La *pertinence* d'un changement accroît ou diminue le degré d'événementialité en fonction de l'importance du changement dans le monde narratif. La situation est complexifiée lorsqu'un incident considéré comme insignifiant par un personnage est perçu comme un fait de première importance par le narrateur ou par le lecteur.

L'*imprévisibilité* est accrue quand les incidents sont inattendus dans le contexte doxique qui définit le monde narratif du récit en question. Les incidents prévisibles sont pauvres en information et donc en événementialité. Là encore, les paramètres sont susceptibles de varier d'un personnage à un autre ou entre le personnage et le narrateur, entre le personnage et le lecteur, etc.

La *persistance* concerne la durée des effets de changement d'état. Quelles sont les conséquences de tel ou tel événement pour les pensées et les actions des personnages ? Quel est l'effet produit par le récit qui se termine abruptement et sans clôture ?

L'*irréversibilité* du cours des incidents contribue à l'intensification de l'événementialité. Le récit mythologique, organisé de manière cyclique, n'est pas conforme à ce schéma.

La *non-itérativité* tend à accentuer l'événementialité tandis que les répétitions, à force de devenir prévisibles, contribuent à sa diminution.

Les caractéristiques communes de ces critères sont leur variabilité (l'imprévisibilité est susceptible d'évoluer au cours de la narration, etc.) et les nombreuses combinaisons et interactions entre eux (corrélation relative entre le pertinent et l'imprévisible, compatibilité du persistant et de l'itératif, incompatibilité de l'imprévisible et de l'itératif, etc.). Certains dépendent en partie de leur contexte et de leur interprétation, et non de qualités textuelles objectives : c'est le cas notamment de la pertinence (pour quel personnage et quel lecteur tel ou tel changement d'état est-il significatif?) et de l'imprévisibilité (ce qui semble improbable ou impossible dans le roman réaliste est une banalité dans le roman post-moderne). Enfin, l'événementialité narrative ne connaît ni seuil minimal ni seuil maximal. Contrairement par exemple au récit minimal qui postule un fait pré-établi (« Pierre est venu »), l'événementialité ne fixe pas des conditions préalables pour ce qui est ou n'est pas un événement. Si l'événement est absolu, l'événementialité, elle, est contextuelle et soumise à des degrés.

Types de monde narratif et types culturels.

Suivant toujours Lotman, Schmid distingue entre une « esthétique de l'identité » et une « esthétique de l'opposition »⁶⁸. Ces deux esthétiques, dont les antécédents remontent à l'« automatisation » et à la « défamiliarisation » chez Šklovskij⁶⁹, ont un rapport évident avec le texte sans *sjuzet* et le texte à *sjuzet*, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu plus haut, le texte cyclique et continu fait de variantes et le texte linéaire et discontinu qui passe les frontières. Tandis que l'esthétique de l'identité se manifeste dans le mythe, le folklore, le rituel, le classicisme et la culture de masse, soutenue par les normes et les prescriptions, l'esthétique de l'opposition trouve, elle, son expression dans la nouveauté, la déviation, la complexification et l'éloignement des codes connus, rendant toute tentative de modélisation plus difficile. Cette configuration réaffirme le rôle incontournable de la frontière dans la typologie des textes comme dans la « caractérisation typologique de la culture » :

la frontière peut être intangible ou extrêmement mobile, elle peut par les moyens les plus différents se référer à d'autres frontières, divisant les textes en textes sacrés et profanes, élevés et bas, valables et non valables. Aux pôles extrêmes, opposés, sont des systèmes culturels qui prescrivent à l'art et au non-art une différence structurelle tellement profonde qu'est rendue impossible l'utilisation lors de la création de ces textes des mêmes styles ou même des langues naturelles, et des systèmes, considérant cette opposition comme purement fonctionnelle⁷⁰.

Il ressort de ce passage qu'il existe entre les typologies textuelle et culturelle une relation fonctionnelle, produisant des conséquences substantielles pour la nature du monde narratif projeté : c'est le cas par exemple de textes autrefois considérés comme sacrés mais n'ayant plus aujourd'hui qu'une valeur profane. Envisagés dans les termes de la sémiosphère – « cet Argus aux yeux multiples » –, on voit que les langages dont la sémiosphère est constituée sont structurés en un centre, où se trouve « notre » langue, organisée de manière autorégulatrice et soutenue par un système de normes et par des codes connus d'avance, et une périphérie, la langue de « quelqu'un d'autre », difficilement modélisable, où les relations entre les pratiques sémiotiques et les normes sont plus tendues et potentiellement explosives⁷¹. Dans les mouvements qui traversent la frontière entre le centre et la périphérie, entre l'intérieur et l'extérieur, les formes marginales sont susceptibles de devenir canoniques, tout comme le canonique peut devenir marginal – une dynamique déjà identifiée par Tynjanov. De tels mouvements tendent aussi à mettre en relief les contours des différentes configurations historiques et typologiques des mondes narratifs. Lotman en donne un exemple lorsqu'il attire l'attention sur les deux délimitations, fonctionnellement opposées, du récit : le début et la fin. Les mythes d'origine et les mythes eschatologiques, dit-il, sont davantage orientés vers le début du récit, faisant ressortir l'ordre primordial du cycle ; le but de l'action des personnages est de réaffirmer et de préserver l'ordre ancestral. Par contre, le récit historique (tout comme le roman réaliste) est structuré en séquences temporelles et causales, et c'est à la fin de l'histoire que la signification émerge, l'action culminant dans la transformation de la situation et/ou des personnages entre le début et la fin⁷². Les nombreuses permutations et interactions de ces deux types de texte ont une profonde résonance historique et culturelle, comme l'illustrent des pans entiers de la littérature moderniste européenne.

La sémiotité du monde narratif.

Au terme de ce parcours, un prolongement des travaux proto-narratologiques offerts par les formalistes russes, deux remarques principales s'imposent.

La première est que si *La Structure du texte artistique* élabore un ensemble de principes, de concepts et de méthodes analytiques qui sont d'une grande valeur pour la modélisation du monde narratif, ce livre semble rester au seuil des avancées incarnées par la sémiosphère qui ont commencé à paraître à partir de 1984. Alors que la théorie lotmanienne de la narrativité qui y est esquissée se rapproche, à plusieurs égards, de la sémiosphère sans que celle-ci soit évoquée⁷³, il y a au moins deux raisons pour lesquelles la portée du concept dans ce texte reste limitée.

La Structure du texte artistique a été rédigée à une période où l'école de Tartu-Moscou travaillait encore dans le cadre des systèmes modélisants primaires et secondaires, un cadre de référence qui a été profondément modifié avec l'introduction

de la sémiosphère. La seconde divergence de *La Structure du texte artistique* par rapport à la sémiosphère se trouve dans la conceptualisation de l'espace. « La structure de l'espace du texte devient un modèle de l'espace de l'univers, et la syntagmatique interne des éléments intérieurs – le langage de la modélisation spatiale⁷⁴ » ; l'espace est ensuite défini comme un ensemble d'objets homogènes qui entretiennent entre eux des relations de continuité, de distance, etc. (« haut-bas », « droite-gauche », etc.), auxquelles sont attribuées aussi des valeurs non spatiales (« bon-mauvais », « mortel-immortel », etc.). Contre cette conception topologique ou « mathématique », voire euclidienne, de l'espace et de la notion de « sémantique de l'espace⁷⁵ » (ce qui a amené Schmid à redéfinir l'événement lotmanien comme une forme spécifique du changement d'état), la sémiosphère met en jeu des espaces sémiotiques asymétriques, hétérogènes et irréguliers. En effet, le modèle spatial adopté dans *La Structure du texte artistique*, malgré sa métaphorisation, répond aux trois principes qui, selon Prigogine et Stengers, gouvernent la mécanique classique newtonienne : la *légalité*, le *déterminisme* et la *réversibilité*⁷⁶. Avec l'introduction de la sémiosphère – l'espace sémiotique des langages et de la culture –, Lotman, particulièrement dans *L'Explosion et la Culture*, s'inspire des sciences de la complexité qui favorisent, entre autres, des phénomènes comme l'entropie, la non-linéarité, les processus stochastiques, les structures dissipatives et l'auto-organisation spontanée⁷⁷.

La seconde remarque, qui est un prolongement de la première, est que la sémiosphère représente un cadre conceptuel souple pour la sémiotisation du monde narratif. Cette qualité ressort des principes de base de la sémiosphère que nous avons passés en revue, et elle est confirmée par les propos de Schmid sur l'événementialité. Mais il y a encore deux facteurs à prendre en compte qui ont une incidence directe sur la nature du monde narratif⁷⁸.

D'abord, le monde narratif n'est pas construit à l'image d'une réalité extratextuelle ; il est lié fonctionnellement aux différents types de culture. Cette configuration est révélée dans la corrélation fluide entre l'esthétique de l'identité et le texte sans *sjuzet* (c'est le cas dans les sociétés qui accordent une valeur particulière aux mythes, par exemple) ; on la trouve également dans l'affinité entre l'esthétique de l'opposition et le texte à *sjuzet* (dans les sociétés qui favorisent les annales et les chroniques, par exemple). Il est donc clair que les mêmes faits et événements rapportés dans le mythe d'origine et dans le récit historique n'ont pas les mêmes valeurs dans le monde narratif tel qu'il est constitué dans chacun de ces deux régimes.

Ensuite, le monde narratif conçu selon les critères de la sémiosphère ne peut être défini par référence à des facteurs cognitifs ou à des représentations mentales universelles modelées comme des structures narratives et descriptibles. La nature dynamique et ouverte de la sémiotique lotmanienne exclut toute forme de réductionnisme cognitif. On ne peut en dire autant du *storyworld* selon David Herman. Ce concept, comme nous l'avons montré plus haut, repose

sur un mouvement circulaire entre l'opération de « rendre le monde narratif » et celle de « faire récit du monde », mettant en avant les relations étroites entre le récit et l'esprit (*mind-narrative nexus*). Une des conséquences de ce dispositif est une ambiguïté quant au statut du monde narratif : faut-il considérer qu'il correspond au monde diégétique, ou est-il à qualifier de représentation mentale ? La difficulté vient peut-être du fait qu'il n'existe entre ces deux statuts du monde narratif aucun espace intermédiaire, qu'il manque à ce système un concept comparable à celui de la sémiotique, c'est-à-dire la présomption de sémiotité du récit et le processus de traductibilité entre les langages dont la sémiotique – et le récit – est constituée. Dans la sémiotique telle que la conçoit Lotman, le monde narratif est une construction culturelle.

John PIER

j.pier@wanadoo.fr

Université de Tours et CRAL (EHESS-CNRS)

NOTES

1. Voir par exemple Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes » (1955), in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 227-255 ; et *id.*, « L'analyse morphologique des contes russes », *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 3, 1960, p. 122-149.

2. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* et de E. Méliński, *L'Étude structurale et typologique du conte*, trad. Marguerite Derrida et al., Paris, Seuil, 1965.

3. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1966, réédition 2001.

4. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Den Haag/Paris, Mouton, 1969, p. 10.

5. Wolf Schmid (dir.), *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2009.

6. Gérard Genette, « Discours du récit : essai de méthode » (1972), in *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p. 9-290, particulièrement p. 15, n. 1 ; *id.*, *Nouveau Discours du récit* (1983), in *ibid.*, p. 291-435, particulièrement p. 301.

7. Voir par exemple A. J. Greimas, « Éléments d'une grammaire narrative » (1969), in *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 157-183.

8. Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (1986), traduit et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, 1988.

9. Pour une vue d'ensemble, voir Marie-Laure Ryan, « Possible Worlds Theory », in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York, Routledge, 2005, p. 446-450. Voir également Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

10. Christoph Bartsch, Frauke Bode (dir.), *Welt(en) erzählen. Theoretische Beiträge und Modellanalysen zur narrativen Konstituierung von Welten und Räumen*, Berlin/Boston, De Gruyter, à paraître.

11. Ce commentaire s'inspire essentiellement de : Ann Shukman, *Literature and Semiotics: A Study in the Writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam, etc., North Holland Publishing Company, 1977, p. 36-68 ; Umberto Eco, « Introduction », in Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. x-xiii ; Aleksei Semenenko, *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2012,

p. 10-20; Marina Grishakova, Silvi Salupere, « A School in the Woods: Tartu-Moscow Semiotics », in Marina Grishakova, Silvi Salupere (dir.), *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities: Literary Theory, History, Philosophy*, New York/London, Routledge, 2015, p. 172-195.

12. Ce constat est confirmé par les publications de la revue *Sign Systems Studies* de l'école de Tartu-Moscou (créée en 1964) qui comprennent des numéros spéciaux consacrés à la réimpression et à la réévaluation des écrits de Tynjanov (1969), Jarro (1969), Propp (1972), Baxtin (1973), Eĵenbaum et Tomaševskij (1973), Mukařovský (1975), etc.

13. Juri M. Lotman, Vjačeslav V. Ivanov, Aleksandr M. Pjatigorskij, Vladimir A. Uspenskij, « Thèses » (trad. Léon Robel), *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, 81, 1974, p. 125-156. Pour la traduction anglaise, remise à jour et corrigée, voir « Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts) », in Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull (dir.), *Beginnings of the Semiotics of Culture*, Tartu, University of Tartu Press, 2013, p. 53-77.

14. Iouri (Jurij) Lotman, *La Structure du texte artistique* (1970), trad. Anne Fournier, préface d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.

15. La théorie des systèmes représente une fédération de la cybernétique, la théorie de l'information, la théorie générale des systèmes et la thermodynamique hors équilibre (cf. Kenneth D. Bailey, *Sociology of the New Systems Theory: Toward a Theoretical Synthesis*, Albany, State University of New York Press, 1994). À noter que les recherches sur la thermodynamique hors équilibre, une branche des sciences de la complexité, menées par Ilya Prigogine représentent une source importante de la sémiosphère (cf. Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind*, op. cit., p. 230-232) et de son livre *L'Explosion et la Culture*, trad. Inna Merkoulouva, Limoges, Pulim, 2004. Voir par exemple Laura Gherlone, « Lotman's Epistemology: Analogy, Culture, World », *Sign Systems Studies*, 41 (2/3), 2013, p. 312-338, particulièrement p. 330-335; et Marina Grishakova, « Afterword: Around Culture and Explosion. Juri Lotman and the Tartu-Moscow School in the 1980-90s », in Juri (Jurij) Lotman, *Culture and Explosion* (2004), Marina Grishakova (ed.), trad. Wilma Clark, Berlin/New York, Mouton-De Gruyter, 2009, p. 175-187, particulièrement p. 178-180. La référence essentielle pour cet aspect de Lotman est l'ouvrage d'Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1979.

16. Youri (Jurij) Lotman, *La Sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Pulim, 1999, p. 9 sq. Ce texte forme la deuxième partie de *Universe of the Mind*, op. cit., p. 123-214. Vladimir Ivanovič Vernadskij (1863-1945), fondateur de la géochimie, fut l'initiateur de la biosphère (voir la note 46, *infra*). Voir aussi Juri (Jurij) Lotman, « On the Semiosphere » (1984), trad. Wilma Clark, *Sign Systems Studies*, 33 (1), 2005, p. 205-226, particulièrement p. 206-208 (c'est la première publication de Lotman consacrée à la sémiosphère). Pour des commentaires, voir Edna Andrews, *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature and Cognition*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 51 sq. et 55-58; et Aleksei Semenenko, *The Texture of Culture*, op. cit., p. 111-114.

17. Youri Lotman, *La Sémiosphère*, op. cit., p. 17.

18. Bogusław Żyłko, « Culture and Semiotics: Notes on Lotman's Concept of Culture », *New Literary History*, 32 (2), 2001, p. 391-408 (citation p. 400 – ma traduction). Voir aussi les « Thèses » (art. cité, p. 136-138, § 4), qui définissent la culture comme un langage secondaire. Concernant l'art comme système modélisant secondaire, voir Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 36 sq., 71 et *passim*. C'est à partir de l'article de 1984 que « langue de la culture » sera remplacée par « sémiosphère ».

19. Juri Lotman, « On the Semiosphere », art. cité, p. 206 et 208.

20. Jouri Mikhailovitch Lotman, *L'Explosion et la Culture*, op. cit., p. 153. Voir les « Thèses » (art. cité, p. 130-136, § 3), qui affirment que le texte (et non le signe) est le concept fondamental de la sémiotique moderne. Voir aussi J. M. Lotman, A. M. Pjatigorskij, « Le texte et la fonction » (1968), *Semiotica*, 1 (2), 1969, p. 205-217; J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, « On the Semiotic Mechanism of Culture » (1971), *New Literary History*, 9 (2), 1978, p. 211-232; Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit., chap. III, « Le concept de texte », p. 89-98, et chap. IV, « Texte et système », p. 99-127; *id.*, « The Text as a Meaning-generating Mechanism » (in *Universe of the Mind*, op. cit., p. 11-119), où les trois fonctions du texte sont élucidées: la créativité, la traductibilité et la mémoire.

21. Jacques Fontanille, « Préface », in J. M. Lotman, *L'Explosion et la Culture*, op. cit., p. 9-18 (citation p. 13).

22. Cf. Peeter Torop, « Foreword : Lotmanian Explosion », in Juri Lotman, *Culture and Explosion*, op. cit., p. XXVII-XXXIX, particulièrement p. XXXI. Cf. Juri Lotman, « On the Semiosphere », art. cité, p. 208.

23. Cf. Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind*, op. cit., p. 3.

24. Youri Lotman, *La Sémiotique*, op. cit., p. 10 sq.

25. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 330 sq. La traduction du terme russe « *szužet* » en français comme « sujet » est fréquente et a suscité de nombreux commentaires ; afin d'éviter des débats inutiles, le mot russe sera utilisé ici, sauf quand le mot « sujet » est employé dans une citation.

26. Youri Lotman, *La Sémiotique*, op. cit., p. 42.

27. J. M. Lotman, *L'Explosion et la Culture*, op. cit., p. 36, 152 et 163 sq.

28. *Ibid.*, p. 23 ; *id.*, *La Sémiotique*, op. cit., p. 16 et 41-54 ; et *id.*, « On the Semiosphere », art. cité, p. 218 et 221-225.

29. Cf. J. M. Lotman, *L'Explosion et la Culture*, op. cit., chap. « Le système à langue unique », p. 25-28.

30. Juri Lotman, « On the Semiosphere », art. cité, p. 215 ; *id.*, *La Sémiotique*, op. cit., p. 13 sq. ; et *id.*, *L'Explosion et la Culture*, op. cit., p. 35. Sur le lien entre Lotman et Tynjanov, voir Peeter Torop, « Foreword : Lotmanian Explosion », art. cité, p. XXXIII-XXXV. Cet article contient également des remarques sur les rapports entre Lotman et Jakobson (traitement des processus complexes) et entre Lotman et Baxtin (le texte comme hiérarchie chronotopique).

31. Les principes de frontière, centre et périphérie font leur première apparition chez Tynjanov : voir son essai « Le fait littéraire » (1924), in *Formalisme et histoire littéraire*, traduit du russe, annoté et présenté par Catherine Depretto-Genty, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 212-231, particulièrement p. 215. Sur l'importance de Tynjanov pour l'école de Tartu-Moscou, voir Peeter Torop, « On the Beginnings of the Semiotics of Culture in the Light of the Theses of the Tartu-Moscow School », in Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull (dir.), *Beginnings of the Semiotics of Culture*, op. cit., p. 13-37, particulièrement p. 23 sq.

32. Juri Lotman, « On the Semiosphere », art. cité, p. 208-213 ; *id.*, *La Sémiotique*, op. cit., p. 21-39 ; et *id.*, *L'Explosion et la Culture*, op. cit., p. 25-28.

33. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 326 (en italique dans l'original).

34. J. M. Lotman, *L'Explosion et la Culture*, op. cit., p. 161. Conceptuellement, l'explosion lotmanienne se rapproche de la notion de *structures dissipatives* : « la dissipation d'énergie et de matière – généralement associée aux idées de perte de rendement et d'évolution vers le désordre [il s'agit de la conception traditionnelle de l'entropie] – devient, loin de l'équilibre, source d'ordre ; la dissipation est à l'origine de ce qu'on peut bien appeler de nouveaux états de la matière » (Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, op. cit., p. 216).

35. J. M. Lotman, *L'Explosion et la Culture*, op. cit., p. 29-42, 48 et *passim*.

36. Jacques Fontanille, « Préface », art. cité, p. 16 (italique ajoutée). Le terme « solidarité » (un concept emprunté à Louis Hjelmslev) désigne la présupposition réciproque dans la chaîne syntagmatique, applicable également dans les relations paradigmatiques.

37. Judith F. Duchan, Gail A. Bruder, Lynne E. Hewitt (dir.), *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum, 1995.

38. Voir David Herman, *Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2002, p. 13-20 ; *id.*, « Storyworld », in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, op. cit., p. 569 sq. ; *id.*, *Basic Elements of Narrative*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 105-136 ; *id.*, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2013 ; *id.*, « Les *storyworlds* au cœur des relations entre le récit et l'esprit », in Sylvie Patron (dir. et trad.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 95-119. Depuis 2001 il existe une revue intitulée *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies*, publiée à l'University of Nebraska Press.

39. Cf. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 26.

40. David Herman, « Storyworld », art. cité, p. 570 ; cf. *id.*, *Basic Elements of Narrative*, op. cit., p. 106 (ma traduction).

41. David Herman, *Story Logic*, op. cit., p. 17-20.

42. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (1978), trad. Marie-Dominique Popelard, Paris, Jacqueline Chambon, 1992, p. 9-35. Cf. David Herman, *Basic Elements of Narrative*, *op. cit.*, p. 109-111.

43. David Herman, « Les *storyworlds* au cœur des relations entre le récit et l'esprit », art. cité, p. 97.

44. Cette traduction me paraît préférable à « faire monde du récit » proposée par Sylvie Patron.

45. David Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, *op. cit.*, p. 47.

46. Cf. Marco Caracciolo, *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014, p. 206 sq.

47. La noosphère chez Vernadskij n'a pas le sens spirituel qu'on trouve chez Teilhard de Chardin, mais correspond à la troisième phase du développement de la Terre : géosphère, biosphère, noosphère. Lotman élabore la sémosphère par analogie à la biosphère et la considère comme une précondition de la noosphère (cf. Juri Lotman, « On the Semiosphere », art. cité, p. 206-208 ; et voir Peeter Torop, « Foreword : Lotmanian Explosion », art. cité, p. XXXIX).

48. Cf. Juri Lotman, « On the Semiosphere », art. cité, p. 207.

49. Youri Lotman, *La Sémosphère*, *op. cit.*, p. 88.

50. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, *op. cit.*, p. 310. Nous reviendrons à ce passage ultérieurement.

51. Cf. également *ibid.*, p. 302 sq.

52. En russe : *sobytnjnost* ; en allemand : *Ereignishaftigkeit* ; en anglais : *eventfulness*. La notion d'événementialité a été élaborée dans plusieurs publications ; je me réfère principalement ici à Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie* (2005), Berlin/Boston, De Gruyter (3^e édition révisée, 2014), p. 12-30 ; et *id.*, « Eventfulness and Repetitiveness : Two Aesthetics of Storytelling », in Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin, Wolf Schmid (dir.), *Emerging Vectors of Narratology*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017, p. 229-245.

53. Wolf Schmid, « Eventfulness and Repetitiveness », art. cité, p. 324-326.

54. Boris Tomachevski (Tomaševskij), « Thématique » (1925), in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 263-307 (citation p. 268, n. 1). Pour une étude approfondie de ces concepts chez les formalistes russes, voir Wolf Schmid, « “Fabel” und “Sujet” », in Wolf Schmid (dir.), *Slawische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, p. 1-45, notamment p. 21-25 sur l'ambivalence des deux termes chez Tomaševskij.

55. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, *op. cit.*, p. 333.

56. Youri Lotman, *La Sémosphère*, *op. cit.*, p. 72 sq.

57. *Ibid.*, p. 59-72. Voir l'excellent commentaire de Christiane Hauschild sur l'espace artistique et le problème du *sjužet* chez Lotman in Wolf Schmid (dir.), *Russische Proto-Narratologie*, *op. cit.*, p. 283-287 ; et sa reconstruction méticuleuse de l'événement lotmanien : « Jurij Lotmans semiotischer Ereignisbegriff. Versuch einer Neubewertung », in Wolf Schmid (dir.), *Slawische Erzähltheorie*, *op. cit.*, p. 141-186, particulièrement p. 169-179. Hauschild relève que Lotman reprend les thèses de Vladimir Propp exposées dans *Les Racines historiques du conte merveilleux* (1946), trad. Lise Gruel-Apert, préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 1983.

58. Sur ce point, voir Eleazar M. Meletinsky (Meletinskij), *The Poetics of Myth* (1976), trad. Guy Lanoue et Alexandre Sadetsky, New York/Londres, Routledge, 1998, notamment la troisième partie, consacrée à la mythification de la littérature du xx^e siècle.

59. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, *op. cit.*, p. 326 (en italique dans l'original). Pour Lotman, comme pour Propp dans *Morphologie du conte*, « le personnage représente une intersection de fonctions structurelles » (cf. *ibid.*, p. 334-341 – citation p. 335).

60. *Ibid.*, p. 327.

61. *Ibid.*, p. 330 ; cf. p. 332.

62. Wolf Schmid, « Eventfulness and Repetitiveness », art. cité, p. 231.

63. Schmid affirme que ce schéma est compatible avec la structure logique de l'événement chez Arthur C. Danto : (1) x est F à t-1 ; (2) H survient à x à t-2 ; (3) x est G à t-3 (Wolf Schmid, *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main, etc., Peter Lang, 1992, p. 108). Sur les différentes conceptions de l'événement dans la théorie du récit (Todorov, Prince, Bremond, Ryan, etc.), voir Peter Hühn, « Event and Eventfulness », in Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid (dir.), *Handbook of Narratology* (2009), Berlin/Boston, De Gruyter, 2014 (2^e édition), vol. 1, p. 159-178, particulièrement

p. 167-169. Également disponible en ligne : *the living handbook of narratology* : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness>.

64. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 327.

65. *Ibid.*, p. 330.

66. Pour un commentaire sur la qualité graduée du système de Schmid, voir Carola Gruber, *Ereignisse in aller Kürze. Narratologische Untersuchungen zur Ereignishaftigkeit in Kürzestprosa von Thomas Bernhard, Ror Wolf und Helmut Heißenbüttel*, Bielefeld, Transcript, 2014, p. 85-93. Selon Gruber, le concept d'événement chez Schmid est plus différencié que chez les autres théoriciens du récit travaillant sur cette problématique (*ibid.*, p. 87). Ce livre contient une vue d'ensemble des recherches consacrées à l'événement dans le récit.

67. Wolf Schmid, *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, op. cit., p. 107-117.

68. Cf. Wolf Schmid, « Eventfulness and Repetitiveness », art. cité, p. 238-243.

69. Cf. Victor Chklovski (Viktor Šklovskij), « L'art comme procédé » (1917), in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, op. cit., p. 76-97, particulièrement p. 83.

70. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 394 sq.

71. Youri Lotman, *La Sémiotique*, op. cit., p. 24-27. Cf. *id.*, *L'Explosion et la Culture*, op. cit., chap. « La logique de l'explosion », p. 151-159.

72. Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind*, op. cit., p. 237-243.

73. Cf. Christiane Hauschild, « Jurij Lotmans semiotischer Ereignisbegriff », art. cité, p. 149.

74. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 310.

75. Cf. Christiane Hauschild, « Jurij Lotmans semiotischer Ereignisbegriff », art. cité, p. 156-158. Sur la conception spatiale de l'événement chez Lotman et la métaphorisation de l'espace, voir Carola Gruber, *Ereignisse in aller Kürze*, op. cit., p. 74-85.

76. Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, op. cit., « L'identification du réel », p. 99-132.

77. Cf. *ibid.*, « La science du complexe », p. 165-266. Il est à noter que, par le biais de la cybernétique, le principe d'entropie est déjà présent dans *La Structure du texte artistique* : voir chap. IV, « Texte et système », particulièrement p. 124-127 et *passim*. Sur les ramifications des sciences de la complexité pour la théorie narrative, voir John Pier, « Complexity: A Paradigm for Narrative? », in Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin, Wolf Schmid (dir.), *Emerging Vectors of Narratology*, op. cit., p. 533-565.

78. Les observations suivantes sont empruntées en partie à Christiane Hauschild, « Jurij Lotmans semiotischer Ereignisbegriff », art. cité, p. 160-165.

RÉSUMÉ

Monde narratif et sémiotique

La sémiotique, notion développée par Jurij Lotman à partir de 1984, fournit les moyens de repenser le monde narratif dans le cadre de la sémiotique culturelle à partir de concepts comme la binarité, l'asymétrie, l'hétérogénéité, la frontière, la traductibilité, etc. La frontière est cruciale dans la génération de la sémiotique, comme dans les différents types de récit, et donc dans la nature du monde narratif. Le texte sans sujet (où la frontière n'est pas enfreinte, comme dans le mythe d'origine) s'oppose au texte à sujet (où l'histoire est déclenchée par la violation d'un tabou, par exemple). L'article examine les notions de *storyworld* (David Herman) et d'événementialité (Wolf Schmid) afin de mettre en perspective les enjeux du monde narratif tel qu'il est conçu selon les principes de la sémiotique. Le *storyworld* correspond à la construction mentale du monde raconté dans l'esprit du lecteur; l'événementialité désigne la gradualité de l'événement narratif et prend en compte les degrés de pertinence et d'imprévisibilité des changements d'état perçus par le personnage comme par le lecteur.

MOTS-CLÉS: Jurij Lotman, sémiotique culturelle, frontière, *storyworld*, événementialité

SUMMARY

Narrative World and Semiosphere

Semiosphere, a notion developed by Jurij Lotman starting in 1984, provides the means to rethink narrative world within the framework of cultural semiotics on the basis of concepts such as binary relations, asymmetry, heterogeneity, border, translatability, etc. The border is crucial in the generation of semiosphere, as it is in the various types of narrative, and thus in the nature of the narrative world. Text without subject (where the border is not crossed, as in origin myths) is distinguished from text with subject (where the story is triggered by the violation of a taboo, for example). To put narrative world as conceived according to the principles of semiosphere into perspective, the notions of storyworld (David Herman) and eventfulness (Wolf Schmid) are examined. Storyworld is a mental construction in the reader's mind; eventfulness focuses on the gradualness of the narrative event in context by taking account of the degree of such features as the relevance or unpredictability of changes of state as perceived by the character and the reader.

KEYWORDS: *Jurij Lotman, cultural semiotics, border, storyworld, eventfulness*

RESUMEN

Mundo narrativo y semioesfera

Noción desarrollada por Jurij Lotman a partir de 1984, la semioesfera proporciona conceptos que permiten repensar el mundo narrativo con un trasfondo de semiótica cultural: la binaridad, la asimetría, la heterogeneidad, la frontera, la traductibilidad, etc. La frontera desempeña un papel crucial en la generación de la semioesfera, pero también en los distintos tipos de relato, y por ende en la naturaleza del mundo narrativo. El texto sin sujeto (en el que la frontera no se infringe, como en el mito de origen) se opone al texto con sujeto (en el que la historia se desencadena a raíz de la transgresión de un tabú, por ejemplo). Para poner en perspectiva las implicaciones del mundo narrativo concebido según los principios de la semioesfera, se examinan las nociones de storyworld (David Herman) y de acontecibilidad (Wolf Schmid). El storyworld corresponde a la construcción mental del mundo narrado en la mente del lector; la acontecibilidad designa la gradualidad del acontecimiento narrativo tomando en cuenta los grados de pertinencia y de imprevisibilidad de los cambios de estado tal y como los perciben el personaje y el lector.

PALABRAS CLAVES: *Jurij Lotman, semiótica cultural, frontera, storyworld, acontecibilidad*