

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
République Algérienne Démocratique et Populaire  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche  
Scientifique  
جامعة ابن خلدون تيارت  
Université Ibn Khaldoun –Tiaret

كلية الآداب و اللغات  
Faculté des Lettres et Langues  
قسم اللغة الفرنسية

Département de Français

**POLYCOPIE PEDQGOGIAUE :**

**Théories et méthodes critiques : Cours et travaux dirigés**

**Matière enseignée: Critiques Littéraires 1**

**Niveau : Master 1 Littérature Générale et Comparée**

**Enseignant : Dr. Benaid MALKI**

**Grade : Maître de Conférences “A”**

**Année Académique : 2022 – 2023**

**FACULTE DES LETTRES ET LANGUES**

**DEPARTEMENT DE FRANÇAIS**

**DOMAINE D'ENSEIGNEMENT : LLE**

**NIVEAU : MASTER 1**

**SEMESTRE : 1**

**TEMPS IMPARTI A LA MATIERE: 52 heures**

**COEFFICIENT MATIERE : 3 CREDIT : 6**

**MODE D'ENSEIGNEMENT : CM/TD 3H/SEMAINE**

**MODE D'EVALUATION : 50% /50%**

**UNITE D'ENSEIGNEMENT:**

**FONDAMENTALE**

**METHODOLOGIQUE**

**DE DECOUVERTE**

**TRANSVERSALE**

**DEPARTEMENT: FRANCAIS**

**SPECIALITE: FRANÇAIS**

**MATIERE : CRITIQUES LITTERAIRES 1**

**CODE MATIERE : UEF.1**

## Introduction générale

Dans une perspective de continuité, ce polycopié, destiné prioritairement aux étudiants de Master 1, et, en second lieu, à ceux du Master 2, également, pour servir à cette deuxième catégorie, comme à la première, de support pédagogique de base leur permettant d'approcher un texte littéraire sous une pluralité d'optiques et une variété d'angles d'attaque. Cela présente une opportunité à cette catégorie de public d'aborder un texte littéraire dans des conditions optimales, dotés qu'ils sont d'un arsenal théorique, méthodologique et pratique adéquat.

Nous avons dit continuité en ce que le présent polycopié complète celui que nous avons déposé pour obtenir le grade de MCA, et qui a été destiné aux étudiants de troisième année de Licence LMD, spécialité Littérature Générale et Comparée.

En effet, après avoir travaillé au niveau des cinquième et sixième semestres, durant plusieurs années de labeur sur la matière fondamentale *Etude de textes littéraires* (où nous avons défini le texte littéraire, ses spécificités, ses caractéristiques formelles, thématiques, stylistiques, discursives, narratives et, bien évidemment, pragmatiques) nous voilà à présent reconduire le travail vers une investigation plus approfondie qui concerne les différentes méthodes d'approche du texte littéraire.

En d'autres termes, nous avons effectué une inflexion, un changement de cap de *Qu'est que la littérature ?* (question qui s'est toujours posée, voire imposée, en théorie littéraire, depuis Jean-Paul Sartre jusqu'à nos jours) vers *Qu'est-ce que la critique ?* C'est-à-dire comment procède-t-on pour approcher un texte littéraire ? En effet, pour des raisons sociohistoriques et épistémologiques, ce genre de texte s'appréhende, vu sa nature donc, en fonction de plusieurs critères et paramètres et fait de la sorte l'objet d'une variété d'angles d'attaque.

Dans ce sens nous avons opté pour une progression semestrielle, celle-ci est constituée de quatre chapitres fondamentaux. Le premier est consacré à la critique de jugement, partagée qu'elle est entre dogmatisme et impressionnisme intuitif, c'est-à-dire entre objectivité et subjectivité, ou, en d'autres termes, entre une approche dogmatique fermée, préétablie, et une approche impressionniste, intuitive faisant une large place à la subjectivité du critique, ou du récepteur en général, de l'œuvre d'art, en l'occurrence

littéraire. En raison des règles préétablies qui préexistent au texte, ou celles que le critique impressionniste tente de le lui imposer, rétroactivement, cette critique est dite externe.

Dans le deuxième chapitre nous aborderons *l'histoire littéraire* qui s'inscrit dans l'obédience de ce qu'il est convenu d'appeler *l'ancienne critique*. Celle-ci se veut une analyse contextuelle, et est de ce fait également appelée « la critique externe » du texte littéraire. L'approche biographique est le prototype de cette méthode critique qui procède par l'explication du texte par son contexte, en l'occurrence biographique. Sera également mise en relief la critique universitaire. Enfin nous aborderons la sociohistorique, qui est la version renouvelée de l'histoire littéraire, en ce qu'elle se veut une approche interne qui n'oblitére pas la teneur sociale du texte ou sa « socialité », selon Claude Duchet. Il sera donc question de montrer que cette méthode critique dépasse, voire met à mal, deux types d'approches antinomiques du texte littéraire, à savoir l'approche historique, qui explique le texte par son contexte d'émergence, et l'approche structurale se confinant dans les limites du texte, dans ce qu'il est convenu de désigner par le principe d'immanence, qui postule que l'on ne doit analyser que le texte, rien que le texte et tout le texte, indépendamment de toutes autres considérations qui lui sont externes. Ipso facto il sera montré que, pour dépasser ce double clivage, la sociocritique s'inscrit au carrefour de l'approche structurale et l'approche contextuelle.

Dans le troisième chapitre, puisque le texte est considéré comme une communication avec un hors-texte, un ailleurs avec lequel il entre en résonance plus ou moins implicite, ou plus ou moins explicite, nous aborderons l'approche dialogique et polyphonique du texte littéraire, en s'appuyant sur les travaux de Bakhtine, figure de proue ayant mis au goût du jour les notions de *dialogisme*, de *polyphonie* et de *plurilinguisme*, à la suite des analyses qu'il avait effectuées sur l'œuvre de Dostoïevski et les écrivains humoristes, anglais et allemands. Cette approche dialogique deviendra chez Kristeva *intertextuelle*, méthode d'analyse élargie par cette sémiologie au niveau général de l'interaction des discours et des genres littéraires dans un même texte. Elle a également été élargie davantage par Genette par le recours au concept de transtextualité.

Le quatrième chapitre sera consacré à la narratologie, prototype de l'approche interne du texte littéraire. Celle-ci se veut, notamment en ses débuts, par contre immanente, c'est-à-dire restreinte à l'examen du fonctionnement interne du texte. En effet en s'inspirant des trois catégories du verbe français, *le temps*, *le mode* et *la personne* ou plutôt

*la voix*, Genette conçoit sa théorie du récit selon une triple analyse. L'étude du temps concerne la confrontation entre le temps de l'histoire et celui du récit, dont l'analyse conduite, selon l'ordre temporel, consiste à étudier les anachronies du récit, c'est-à-dire toutes les formes de distorsions entre le temps du récit et celui de l'histoire. La confrontation entre la durée du récit et celle de l'histoire conduit à l'analyse de la vitesse du récit, et puis la confrontation entre le nombre d'occurrence d'un événement dans le récit et celui de son apparition dans l'histoire conduit à l'analyse de la fréquence narrative.

Enfin l'étude du mode du récit, responsable de la régulation de l'information narrative, s'analyse, d'après Genette, selon une double dimension : *la distance narrative* et *la perspective ou la focalisation*.

Avant d'entamer nos séminaires et travaux dirigés, faisons un parcours synoptique du programme du premier semestre, master 1 Littérature générale et comparée, objet du présent polycopié. En effet dans le présent ouvrage, nous nous inspirons du critique Fabrice Thumerel qui résume le parcours évolutif de la critique littéraire dans quatre définitions parfois concordantes et complémentaires, mais souvent discordantes et contradictoires. Ceci est dû au processus évolutif de la littérature, les inflexions que celle-ci subit au cours de l'histoire et par conséquent les répercussions de cet état de choses sur les types et méthodes d'approches du texte littéraire. Avant de mettre au clair ces définitions, voici ces méthodes de façon synoptique :

**I- Chapitre I : La critique comme réécriture ou recréation de l'œuvre par le critique, en tant que lecteur spécialisé :**

- 1-1. La critique comme l'art de juger les œuvres :
  - a- La critique de jugement *a priori*
  - b- - La critique de jugement *a posteriori*

1.- 2- La critique comme l'art de goûter les œuvres

- a- La critique d'identification
- b- La critique impressionniste

**II- Chapitre II : L'histoire littéraire**

- a- L'approche biographique du texte littéraire
- b- La critique universitaire

- c- Approche sociocritique du texte littéraire entre immanence et contextualisation

### **III- Chapitre III : Dialogisme polyphonie et intertextualité**

- a- Approche dialogique et polyphonique du texte littéraire
- b- Approche intertextuelle du texte littéraire

### **IV- Chapitre IV : Critique ou approche narratologique du texte littéraire**

- a- Définition, sources, objet et objectifs de la narratologie
- b- Etude de la temporalité du récit
  - b-1 L'ordre
  - b-2. La durée
  - b-3 La fréquence
- c- : Etude du mode narratif
  - c-1 La distance narrative
  - c-2- la perspective narrative
- d- Etude de la voix narrative NB Cours dispensé en ligne

Le programme en question sera davantage mis en relief dans le tableau synoptique ci-dessous.

N. B : Concernant le programme abordé dans ce polycopié, ce dernier est conçu, conformément au canevas édicté par la tutelle, selon une répartition équilibrée, entre cours magistraux et travaux dirigés.

## Tableau synoptique de la répartition semestrielle du programme

Répartition de la progression semestrielle du programme

Université Ibn Khaldoun – Tiaret

Faculté des Lettres et Langues

Département de Français

Matière: Critiques Littéraires

Coefficient : 3                      Crédit : 6

Niveau : Première Année Master L.M.D

### Répartition mensuelle du programme : Mois de septembre

Mois/Semaine N°	Chapitre/Intitulé chapitre	Cours magistral Travail dirigé	Objectif (s) ciblé(s)	Durée
Septembre/ Première Semaine	I- Chapitre I: La critique de jugement entre dogmatisme et impressionnisme	CM 1 : La critique comme réécriture ou recreation de l'œuvre par le critique, en tant que lecteur spécialisé	Au terme de ce cours, l'étudiant doit : - d'abord être en mesure de connaître ce que c'est qu'un critique, c'est-à-dire un exégète du texte littéraire. - être également en mesure de savoir qu'une fois créée l'œuvre d'art littéraire échappe à son auteur pour devenir la propriété de son lecteur, qui, en la lisant la réécrivant. - Cette critique met à mal la conception de l'auteur comme père putatif de l'œuvre qu'il produit	1h 30
Septembre/ Première Semaine		TD 1 : La lecture-réécriture comme source de créativité	-. Contrôle des pré-requis - Mise en exergue des différents rapports intertextuels qu'entretient le lecteur avec l'œuvre - Anticipation sur l'approche intertextuelle du texte littéraire.	1h 30
Septembre /Deuxième Semaine		CM 2 :2- La critique comme l'art de juger les œuvres : Première séance : 2.-A-La critique de jugement à priori	-. Faire ressortir les spécificités de la critique dogmatique de jugement a priori, basée sur des critères coercitifs d'appréciation préétablis. - Montrer de la sorte que cette méthode critique traditionnelle bride la créativité. -. Mettre en relief la notion de chef-d'œuvre telle qu'elle est conçue par la critique de jugement a priori	1h 30
/Deuxième Semaine		TD 2 : La critique de jugement a priori : approche éthique d'un texte classique : La scène de l'aveu de la princesse de Clèves de Madame de la Fayette	Mettre en exergue : -. Le vraisemblable éthique comme critère de réception et de jugement d'un texte classique. - La notion de vraisemblable générique. - L'ambiguïté inhérente à l'œuvre d'art comme critère de sa littéarité - La réception polyvalente, plurielle d'un texte littéraire	1h 30
/Troisième Semaine		CM 3 : 3-B-La critique de jugement <i>a posteriori</i>	-. Montrer que la critique de jugement <i>a posteriori</i> est plus souple, plus subjective et plus relative que la critique de	1h 30

			<p>jugement a priori.</p> <p>- Cependant cette méthode critique reconduit, elle aussi, au dogmatisme de la critique de jugement.</p>	
Troisième Semaine		<p>TD N°3 : Approche d'un texte moderne sous l'optique de la critique de jugement <i>a posteriori</i>.</p> <p>Application : Analyse du fonctionnement atypique de la description de la pièce montée. Texte extrait de <i>Madame Bovary</i> de Gustave Flaubert</p>	<p>- Montrer qu'un texte littéraire est un produit subjectif, ponctuel et bien qu'il soit régi par une praxis énonciative, les critères d'évaluation de ce dernier ne doivent pas être généralisables aux autres textes, sinon on tombe dans le dogmatisme de la critique de jugement a priori, méthode qui étouffe dans l'embryon toute créativité.</p> <p>- La méthode critique doit être compatible avec la nature du texte analysé. Exemple la critique dogmatique est incompatible avec le texte de facture moderne.</p>	1h 30
/Quatrième Semaine		<p>CM 4 : 4- La critique comme l'art de goûter les œuvres ou la critique dite artiste :1- Critique d'identification 2.-Critique impressionniste</p>	<p>- Montrer que la critique de goût est plus souple et plus libre, comparée à la rigidité de la critique dogmatique de jugement.</p> <p>- Souligner également et, surtout, le fait que cette critique oublie souvent l'œuvre qu'elle approche en ce que le critique y projette ses obsessions et les fantasmes.</p>	1h 30
/Quatrième Semaine		<p>TD 4 La critique impressionniste : application sur notion barthésienne de <i>plaisir du texte</i></p>	<p>- Mettre en relief la dimension hédonique procurée par un texte moderne mis au crible d'une critique impressionniste.</p> <p>- Montrer la souplesse et la subjectivité de la critique de goût.</p> <p>- Souligner le fait que la critique impressionniste est une critique anti-intellectualiste</p>	

## Répartition mensuelle du programme : Mois d'Octobre

Mois/Semaine N°	Chapitre/Intitulé Du chapitre	Cours magistral Travail dirigé	Objectif (s) ciblé(s)	Durée
Octobre /Première Semaine	II.- Deuxième Chapitre : L'histoire littéraire	CM 5 : 5-A- L'approche biographique du texte littéraire	- Mettre en exergue la différence entre l'histoire de la littérature et l'histoire littéraire. - Souligner le fait que la méthode biographique est une approche externe du texte littéraire, basée sur le déterminisme du texte par son contexte. - L'intérêt manifeste de la méthode biographique à l'égard du portrait littéraire	1h 30
Octobre/Première Semaine		TD 5 Approche du texte littéraire à l'aune de la méthode biographique sainte beuvienne Application : Analyse externe de la Chevelure de Baudelaire	-. Initier les étudiants à l'approche biographique par la simulation d'une enquête sur l'auteur de l'œuvre, objet d'analyse. -. Inculquer aux étudiants la notion d'approche externe, contextuelle du texte littéraire, par opposition à l'approche immanente, textuelle qui sera mise en relief dans le dernier chapitre.	1h 30
Octobre/Deuxième Semaine	II.- Deuxième Chapitre : L'histoire littéraire	CM 6 : 6-B- La critique universitaire	-. Inculquer à l'étudiant les étapes d'une approche positiviste du texte littéraire	1h 30
Octobre/Deuxième Semaine		TD 6 : Approche positiviste d'obédience lansonnienne d'un poème	Application de la méthode critique positiviste à un poème symboliste suivant les étapes ci-dessous :: -. Etude du sens littéral du texte -. Etude du sens littéraire du texte -. Etude de la réception du texte -. Précision du genre de critique au crible duquel est passé ce texte.	1h 30
Octobre/Troisième Semaine		CM7 : 7-C- Approche sociocritique du texte littéraire entre immanence et contextualisation	- Mettre en lumière les différences substantielles entre la sociocritique et l'histoire littéraire dont elle dérive - Mettre en exergue la différence entre la sociocritique et la sociologie de la littérature	1h 30
Octobre/Troisième Semaine		TD 7 : L'Ecole de Constance. Evaluation d'une œuvre à l'aune de l'esthétique de la réception	-. Evaluer une œuvre à l'aune d'un horizon d'attente, partagé entre une réception conformiste et une réception moderne	1h 30
Octobre/Quatrième Semaine		CM 8 : 8-D- Les travaux des philosophes marxistes	-. Mettre en lumière la genèse sociale des structures littéraires -. La mise en opposition de l'inconscient idéologique des œuvres et la création individuelle.	1h 30

<p>Octobre/Quatrième Semaine</p>		<p>TD 8 Le structuralisme génétique goldmannien : L'œuvre comme l'expression d'une conscience collective</p>	<p>- Comparaison systématique entre la sociologie littéraire des contenus et le structuralisme génétique goldmannien ou la sociologie structuraliste - La mise en exergue de notions telles que l'homologie, la conscience collective, la cohérence, les individus exceptionnels.</p>	<p>1h 30</p>
--------------------------------------	--	--	---	--------------

## Répartition mensuelle du programme : Mois de Novembre

Mois/Semaine N°	Chapitre	Cours magistral Travail dirigé	Objectif (s) ciblé(s)	Durée
/Première Semaine	Idem	CM9 : 9-E La sociocritique au carrefour des deux approches, immanente et contextuelle. Etude de la socialité du texte	<ul style="list-style-type: none"> <li>- . Montrer que la sociocritique transcende l'insuffisance des deux approches qu'elle conteste, immanente et contextuelle.</li> <li>- . Ipso facto souligner que la sociocritique est une méthode d'analyse qui se veut une approche interne du texte littéraire mais qui n'oblitére pas la dimension ou teneur sociale, c'est-à-dire contextuelle de ce dernier.</li> <li>- . Mettre en relief la différence substantielle entre l'histoire littéraire et la sociocritique.</li> </ul>	1h 30
/Première Semaine		TD 9 : Etude de la socialité du texte : le texte comme sociotexte.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mettre en relief le rapport entre la société du texte et le sociotexte</li> </ul>	1h 30
/Deuxième Semaine	<b>III- Troisième Chapitre :</b> Approches dialogique, polyphonique et intertextuelle du texte littéraire	CM 10 Approche dialogique et polyphonique du texte littéraire	<ul style="list-style-type: none"> <li>- .Mettre en relief l'interaction générale des langages à l'intérieur du texte littéraire</li> <li>- Montrer qu'il n'existe pas de langage adamique</li> <li>- Montrer la différence entre la composition monogérée et la composition polygérée.</li> </ul>	1h 30
/Deuxième Semaine		TD 10 Application sur le dialogisme : le plurilinguisme ou la polyphonie dans le roman	<ul style="list-style-type: none"> <li>- .Mettre en exergue des différentes couches de discours sociaux dans le texte littéraire</li> <li>- . Mettre en relief l'énonciation hybride, hétérogène, polygérée du texte littéraire malgré son apparence de produit monogéré.</li> </ul>	1h 30
/Troisième Semaine		CM N° 11 : L'approche intertextuelle du texte littéraire	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La mise en relief de la différence entre dialogisme, concept de Bakhtine, et de l'intertextualité, concept de Julia Kristeva.</li> <li>- La mise exergue de l'interaction générale des discours à l'intérieur du texte littéraire</li> <li>- Le rôle du lecteur dans la détection de l'intertexte.</li> </ul>	1h 30
Troisième Semaine		TD 11 : Application sur l'approche intertextuelle du texte littéraire	<ul style="list-style-type: none"> <li>- . Mettre en exergue la réécriture parodique d'un texte réaliste par un texte moderne</li> </ul>	1h 30
/Quatrième Semaine	<b>IV- Quatrième Chapitre :</b> Critique ou approche narratologique du texte	CM 12 Définition, sources, objet et objectifs de la	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Montrer que la narratologie s'inscrit dans l'obédience de la nouvelle critique</li> </ul>	1h 30

	littéraire	narratologie	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Que cette méthode critique se veut une approche interne du texte littéraire, indépendamment de ses déterminations et attaches extérieurs, contrairement à l'histoire littéraire</li> <li>- Mettre en relief les sources, l'objet et les objectifs de la narratologie</li> </ul>	
Quatrième Semaine		TD 12 <i>Contre Sainte-Beuve</i> de Marcel Proust comme l'un des fondements de la Nouvelle Critique	Montrer que l'essai <i>Contre Sainte-Beuve</i> de Marcel Proust pose l'un des fondements de base de la Nouvelle Critique dont s'inspire la narratologie, en l'occurrence genettienne.	1h 30

## Répartition mensuelle du programme : Mois de Décembre

Mois/Semaine N°	Chapitre	Cours magistral Travail dirigé	Objectif (s) ciblé(s)	Durée
Décembre/Première semaine	Idem	CM13 : 13.A- La narratologie : Etude de la temporalité du récit.	-Elucider les différentes acceptions du terme <i>récit</i> , d'après Genette et les autres narratologues -Montrer que la critique ou l'approche narratologique du texte littéraire s'ancre dans les caractéristiques de la langue dont elle s'inspire quant à sa méthode descriptive et sa visée heuristique	1h 30
Décembre/Première semaine		TD 13 : Application sur le rythme du récit, ses anachonies et les fonctions de celles-ci dans le récit.	- Etudier les anachronies et les mouvements narratifs, en précisant à chaque fois leurs valeurs dans le récit.	1h 30
Décembre/Deuxième semaine		CM 14:14.-B La narratologie. II- Le récit : le mode narratif	- Montrer que l'information narrative a ses degrés dans le récit - Que l'informateur peut parfois être plus important que l'information donnée par le récit	1h 30
Décembre/Deuxième semaine		TD 14- Le mode : Application sur les types de discours rapportés dans le récit	- Mettre en exergue le rôle des différents types de discours rapportés quant à la régulation de l'information narrative dans le récit	1h 30
Décembre/Troisième semaine		CM 15 15-C- Le récit. Le mode : la perspective narrative	-Etudier les différents types de focalisation dans - Mettre en lumière la notion de personnage focalisateur ou réflecteur -- Distinguer les niveaux narratifs du récit	1h 30
Décembre/Troisième semaine		TD 15 Le mode. La focalisation: Application sur la <i>polymodalité</i> ou la modalité <i>polyscopique</i> dans le récit.	-Mettre en relief la polymodalité dans le récit régi par la focalisation à foyer variable - Montrer le rôle du discours indirect libre dans la polyphonie énonciative dans le récit - Illustrer en contexte la notion de réalisme subjectif	1h 30

## Répartition mensuelle du programme : Mois de Janvier

Mois/Semaine N°	Chapitre	Cours magistral Travail dirigé	Objectif (s) ciblé(s)	Durée
Janvier/Première Semaine		Evaluation continue	- Contrôles des prérequis et de l'assiduité - Préparation à la première épreuve de moyenne	1h 30
Janvier/Première Semaine	Période d'examen	Période d'examen	Période d'examen	
Janvier/Deuxième Semaine	Période d'examen	Période d'examen	Période d'examen	
Janvier/Deuxième Semaine		Epreuve de moyenne durée du septième semestre		1h 30

## **I.- Chapitre premier : La critique de jugement entre dogmatisme et impressionnisme intuitif**

### **Cours magistral N°1 : 1- La critique comme réécriture ou recreation de l'œuvre par le critique, en tant que lecteur spécialisé**

#### **Objectifs escomptés de la séance:**

Au terme de ce cours, l'étudiant doit :

- d'abord être en mesure de connaître ce que c'est qu'un critique, c'est-à-dire un exégète du texte littéraire.
- être également en mesure de savoir qu'une fois créée l'œuvre d'art littéraire échappe à son auteur pour devenir la propriété de son lecteur, qui, en la lisant la réécrit.
- Cette critique met à mal la conception de l'auteur comme père putatif de l'œuvre qu'il produit

#### **Introduction**

Commençons par le premier type de critique

Placée du côté de la réception, la définition de la critique s'interroge d'abord sur *Qu'est-ce qu'un critique ?* Selon les exégètes du texte littéraire en général, l'acte critique suppose qu'une fois publiée, l'œuvre, littéraire en l'occurrence, échappe, et à tout jamais, à son créateur, pour devenir la propriété légale de son lecteur, par et pour qui elle existe. Et c'est ce lecteur qui lui donne vie et sens. *A la Recherche du temps perdu* de M. Proust est un chef-d'œuvre éternel, qui a bel et bien transcendé l'espace et le temps en continuant encore de nous fasciner par sa conception formelle et sa richesse thématique, ainsi que par sa dimension subversive à l'égard des codes et règles de l'écriture de facture balzacienne dont Proust était un fervent lecteur. L'éternité transcendante de cette œuvre monumentale de la littérature universelle, pour ne pas dire uniquement française ou européenne, lui est procurée par le lecteur, bien évidemment, qui l'a toujours considérée comme un monument (par opposition à document), c'est-à-dire comme un objet artistique digne de contemplation, considéré en soi, indépendamment de toutes considérations et attaches extérieures.

Cependant, d'après Fabrice Thumerel, le lecteur dont on parle ici n'est pas un néophyte, en ce sens que ce lecteur même deviendra l'écrivain d'une œuvre qui se base sur ce qu'il a lu, c'est-à-dire sur toutes ses expériences lectorales précédentes.

Dans ce sens Jean Bellemin-Noel précise, dans un article paru en 1995, la spécificité du lecteur-critique de l'œuvre littéraire : « Le critique est ce lecteur qui écrit le résultat de sa lecture afin que d'autres, plus pressés ou moins disponibles pendant leur parcours du texte, trouvent occasion de lire autrement - sous-entendu : un peu mieux, vers plus de richesse. » (Jean BELLEMIN-NOEL, 1990 : 19)

Aussi, plus que d'autres lecteurs, le critique est à la fois séduit et frustré par l'œuvre qu'il lit. Ainsi pour combler ce manque, cette frustration, il ne doit pas se contenter d'une lecture passive, mais d'une lecture-réécriture de l'œuvre, productrice de ses propres isotopies.

Il s'ensuit que l'œuvre se réécrit au fur et à mesure de sa lecture qui devient donc un acte créateur second qui répond à celui de l'acte créateur de l'écrivain.

N.B : Dans la création de son propre univers sémiotique à partir d'une œuvre qui existe déjà, le lecteur critique ne pratique pas une lecture immédiate, mais informée par une compétence (culturelle, linguistique, littéraire, historique, encyclopédique...), un savoir ou une méthode. Il est donc un lecteur habilité, éclairé.

D'après les critiques le rôle du critique, qu'il soit écrivain, journaliste ou professeur, est multiple ; les exégètes du texte littéraire le résument dans les points ci-dessous :

- La réception des œuvres produites et la transmission des valeurs littéraires qui les sous-tendent.
- La revisite perpétuelle de l'histoire littéraire pour la redécouverte d'auteurs méconnus en leur temps, tout en rejetant, éventuellement, d'autres dans l'oubli, pour des considérations que nous expliquerons en détails dans le cours consacré à la sociologie de la littérature. En effet il arrive qu'une œuvre à valeur médiocre parvienne néanmoins à avoir un succès éditorial, partant lectoral inouï, pour la simple raison qu'elle se trouve privilégiée par une aura de médiatisation, soutenue de la sorte par les appareils idéologiques de l'Etat, qui, par contre, jettent dans l'oubli et l'ignorance des chefs-d'œuvre qui soient en rupture épistémologique et idéologiques radicale avec les carcans et normes de créativité édictées par les exigences doxiques de leur époque. Or ce sont bel et bien ces types d'œuvres que le critique doit revisiter pour les réhabiliter, fût-ce après coup, rétroactivement.

- Symétriquement un critique de talent doit prendre en considération les œuvres récentes, qui lui sont contemporaines pour y faire connaître de nouveaux talents. En général il arrive qu'une œuvre récemment publiée déroge aux normes et aux exigences intellectuelles et épistémologiques de son époque. De la sorte, elle provoque rejet et suscite incompréhension. Dans ce cas il incombe au critique de la prendre en considération, de la réhabiliter en faisant ressortir son originalité. Dans ce sens les exemples sont multiples et variés. *Du Côté de chez Swann* de Proust a été refusé par la Nouvelle Revue française, désormais (NRF) par André Gide (alors directeur du comité de lecture de la Revue) bien précisément, qui s'est radicalement opposé à sa publication. Proust fut contraint donc de la publier à compte d'auteur. Cela n'a pas empêché que cette œuvre monumentale eut été réhabilitée et a, par la suite, mérité la place que nous lui reconnaissons aujourd'hui. Aussi il est à remarquer que même dans le domaine des sciences exactes, l'incompréhension, génératrice du rejet de ce qui est nouveau, existe. Ainsi Einstein avait été écarté de l'académie des sciences, à cause de sa célèbre théorie de *La Relativité générale*, encore incomprise alors par la communauté scientifique de l'époque, mais, ayant prouvé son authenticité et son originalité, cette dernière l'a réhabilitée par la suite.
- Le rôle du critique consiste également à accroître la vigilance des lecteurs. Il leur apprend à mieux lire, en « secouant ce monde de fausses vérités » chez eux, selon Shigehiko Hasumi. En effet le critique ne doit pas se contenter d'une lecture superficielle. Par contre, il doit explorer toutes les dimensions, toutes les strates du feuilleté de signification de l'œuvre, soumise à son attention. Dans ce sens la lecture effectuée, au niveau de surface textuelle, n'est qu'un prétexte à d'autres lectures plus profondes, plus savantes, plus éclairées...

Il s'ensuit des éclaircissements précédents que l'influence du critique - qui devient dans ce cas de figure une sorte de plaque tournante, un intermédiaire entre l'œuvre et le lecteur - est considérable sur les écrivains quant à leur consécration ou leur mise à l'écart. Dans ce sens le lecteur-critique joue un rôle incontestable dans la sociologie de l'œuvre littéraire : il participe ainsi à sa promotion, sa circularité et sa consécration.

En bref le lecteur-critique ne crée pas l'œuvre mais la recrée : en la lisant, il la reconstitue donc à sa manière. Et la lecture critique devient une lecture-réécriture de l'œuvre, ayant pour rôle de guider d'autres, les lecteurs néophytes en l'occurrence, vers sa lecture, en leur facilitant la tâche.

### **Remarque**

Il est à signaler que la critique impressionniste s'inscrit dans le sillage de la nouvelle critique, qui met à mal la conception traditionnelle selon laquelle l'auteur est le père unique et putatif de son œuvre.

## TD 1 : La lecture-réécriture comme source de créativité

### Objectifs escomptés de la séance :

- Contrôles des prérequis
- Mise en exergue des différents rapports intertextuels qu'entretient le lecteur avec l'œuvre
- Anticipation sur l'approche intertextuelle du texte littéraire.

### Texte

Toute écriture littéraire est inscription dans une histoire des « formes » antérieures. Louis Hay réaffirme ce fait quand il écrit dans *La Littérature des écrivains* : « L'écrivain a lu tous les livres, mais n'a connu d'autre manuscrit que le sien. Sa page bruit de tous les échos du monde et de la littérature; elle donne à voir comment ils ont été, non pas reflétés (comme on dit trop vite) mais transsubstantiés. ». Je pose comme préalable (discutable probablement) que toute écriture littéraire s'inscrit dans l'univers des « formes artistiques littéraires », avec lesquelles elle dialogue tant en diachronie qu'en synchronie, phénomène que G. Genette appelle la *transtextualité*. Rappelons que dans ce qu'il appelle *tanstextualité*, G. Genette distingue à côté de *l'architextualité* par où se manifeste l'inscription dans un genre, *l'intertextualité* qui concerne la présence d'un texte dans un autre (par allusion ou citation) et *l'hypertextualité* ou « reformulation », d'un texte-source sous diverses formes : « réécriture/rappropriation », la réappropriation personnelle d'une œuvre inspiratrice. L'enfant océan de J.- C Mourlevat, paru chez Pocket Junior, est la parodie, transformation par imitation et déformation avec une intention ironique ou satirique, le « pastiche », où c'est surtout le style qui est objet d'imitation, « l'adaptation », transformation/ simplification d'un texte au vu de le rendre accessible à d'autres publics, la transposition, en bande dessinée, en film, les « variantes », une même trame varie en fonction des auteurs, de l'époque, des lieux..... Des élèves, jeunes, mais habitués à lire la littérature, ont conscience de ces processus. Kevin, par exemple, élève de CM2 dans une classe impliquée dans la recherche INRP me parle, au cours d'un entretien, très professionnellement d'un récit « qui devrait faire environ trente pages » et qui s'inscrit bien dans un réseau intertextuel puisque au début, son personnage, renvoie à *Harry Potter*, puisqu'il est doté d'un hippogriffe (un griffon dans son texte) et la fin au *Seigneur des anneaux*, puisque son « héros », devra affronter et battre une créature, un « monstre », inspiré de ce livre. Alors Kevin va chercher un grand cahier où de nombreuses pages sont écrites au crayon (une coutume de la classe et « pratique », c'est du brouillon, on gomme, on rature, c'est le deuxième cahier » affirme-t-il). Sur ce récit il explique « au début, la référence à Harry Potter, ça donne une cohérence, le lecteur reconnaît, il se fait prendre par l'histoire, mais après il faut que ce soit différent sinon ça n'a pas d'intérêt »

Des auteurs, poussant la notion de palimpseste à ses limites, vont même jusqu'à prendre les matériaux de leur texte dans des textes antérieurs d'autres auteurs. Illustrant « je ne parle pas, on me parle » de Lacan, ils le revendiquent très explicitement. Il en est ainsi de Blaise Cendrars qui affirme que *Documentaires* (initialement intitulé *Kodak*) « a été “découpé” et “monté” comme un court-métrage poétique à partir des phrases tirées du *Mystérieux docteur Cornélius* de Gustave Lerouge ». De même, Jacques Roubaud compose son *Autobiographie, chapitre dix* à partir des poèmes composés entre 1914 et 1932, car, « la vie est unique, mais les paroles d'avant la mémoire font ce qu'on en dit ». Si

tous les auteurs ne poussent pas aussi loin les relations intertextuelles, on pourrait multiplier les exemples de ce type de filiations.

### Questions d'exploitation du texte

- 1- Quelle est la problématique centrale développée dans ce texte ?
- 2- Le genre de lecture prônée par l'auteur du texte s'inscrit-il dans une dimension de reflet ? Justifiez en citant le texte.
- 3- En mettant donc à mal la dimension de reflet souvent assignée au texte, à quoi renvoie donc le texte, selon l'auteur ?
- 4- D'après l'auteur du texte, comment appelle Genette le dialogue synchronique ou diachronique du texte littéraire avec les autres textes ?
- 5- Quels sont les types de relations intertextuelles évoquées dans ce texte, d'après G. Genette ?

### Corrigé du TD

- 1- La problématique centrale développée dans ce texte c'est celle de l'écriture-réécriture.
- 2- Le genre de lecture prônée par l'auteur du texte ne s'inscrit pas dans une dimension de reflet. Pour lui, l'écriture littéraire au lieu d'être un reflet statique, est, au contraire un dialogue permanent avec toutes les œuvres qui lui préexistent.

Justification : « Je pose comme préalable (discutable probablement) que toute écriture littéraire s'inscrit dans l'univers des « formes artistiques littéraires », avec lesquelles elle dialogue tant en diachronie qu'en synchronie, phénomène que G. Genette appelle la *transtextualité*. »

- 3- En mettant donc à mal la dimension de reflet souvent assignée au texte, ce dernier renvoie à la bibliothèque, c'est-à-dire aux autres textes qui lui sont contemporains, dans une perspective synchronique, ou à ceux qui l'ont déjà précédé, en instaurant avec eux un dialogue intertextuel diachronique.
- 4- D'après l'auteur du texte, Genette appelle le dialogue, qu'il soit synchronique ou diachronique du texte avec les autres textes, « la transtextualité ». C'est ce que ce narratologue appelle également dans son livre *Palimpsestes* « la transcendance textuelle »
- 5- , Dans ce qu'il appelle la *transtextualité* G. Genette distingue l'*architextualité*, celle-ci concerne tous les signes textuels et discursifs qui indiquent l'inscription du texte dans

un genre donné (un conte, un roman, une nouvelle...), *l'intertextualité* qui concerne la présence d'un texte dans un autre (par allusion ou citation) et *l'hypertextualité* ou « reformulation », d'un texte-source sous diverses formes : « réécriture/rappropriation ». La reformulation se manifeste sous diverses formes telles que la parodie qui est une imitation non sérieuse d'un texte sérieux, le pastiche, qui peut parfois être un exercice de style...

## Cours magistral N°2 : 2- La critique comme l'art de juger les œuvres

### 2-A-La critique de jugement *a priori*

#### Objectifs escomptés de la séance :

- Faire ressortir les spécificités de la critique dogmatique de jugement a priori, basée sur des critères coercitifs d'appréciation préétablis.
- Montrer de la sorte que cette méthode critique traditionnelle bride la créativité.
- Mettre en relief la notion de chef-d'œuvre telle qu'elle est conçue par la critique de jugement a priori

Il est communément admis que Platon et son disciple Aristote sont deux figures incontestables et incontestées qui sont à l'origine, en l'occurrence prescriptive, de la critique littéraire. Ainsi dans sa *République*, le premier définit l'adjectif critique (du latin *kritikos*) comme la faculté même de penser et de discerner propre au législateur, au médecin, au philosophe. Il est de ce fait le fondateur de la critique dite de jugement. Par contre, Aristote dans sa *Poétique*, soumet pour la première fois l'ouvrage de fiction à l'examen d'esprit. En effet puisque la littérature est l'art du langage, Aristote est l'un des premiers à réfléchir sur « Comment l'œuvre devient-elle littéraire ? ». A cette question il répond par *poëisis*, terme qui signifie en grec non seulement la poésie, au sens étroit du terme, mais plus largement la création (qui englobe donc les textes de poésie et ceux en prose) et la *poétique* selon Aristote est définie comme « la manière dont le langage peut être ou devenir un moyen de création, c'est-à-dire de production d'une œuvre. » (GENETTE, Gérard, 2004 : p. 91)

En commentant Aristote, Genette répond par : « La littérature est l'art du langage- une œuvre n'est littéraire que si elle utilise, exclusivement ou essentiellement, le medium linguistique » (GENETTE, Gérard, 2004 : p. 91)

Pour ce faire Aristote avait établi un partage, voire une distinction entre deux fonctions primordiales accomplies par le langage :

- La fonction ordinaire, utilitaire  
C'est celle de communiquer de parler (*légein*) pour informer, interroger, persuader, ordonner, promettre....
- La fonction artistique, non utilitaire.

C'est celle qui consiste à produire des œuvres d'art, et dans laquelle prédomine donc la fonction poétique du langage au détriment de sa fonction utilitaire, transitive.

D'un autre côté, la critique de jugement s'inscrit dans la lignée de la critique dite théorique, celle qui se base sur des règles et des lois rigoureuses préalablement établies. Les doctes, les maîtres (qu'ils soient écrivains ou journalistes) conçoivent, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, la critique comme des louanges ou des éreintements (c'est-à-dire des jugements de valeur dépréciatifs) faits en fonction de normes esthétiques et des valeurs éthiques dominantes établies, qu'ils ont intériorisées, voire personnalisées. Et puisqu'on écrit pour un lecteur, il faut s'attendre à ses réactions, positives ou négatives, vis-à-vis de l'œuvre en question. A ce sujet Grombrowicz s'explique: « En réalité nous écrivons tous pour des lecteurs, leur jugement pour nous est décisif, et la crainte de ce jugement nous hante »

En 1850, l'humaniste Scaliger définit la critique « comme l'art de juger les qualités et défauts des œuvres de l'esprit »

Il existe deux branches de la critique dite de jugement : *la critique de jugement a priori* et *la critique de jugement a posteriori*.

En faisant le bilan de l'évolution de la critique, Antoine Compagnon constate qu'en matière des études littéraires, deux traditions ont alterné depuis le XIX<sup>e</sup> siècle en France : « la tradition théorique et la tradition historique ». En tant que figure de proue et maître incontestable de la critique du XIX<sup>e</sup> siècle (qui s'inscrivait dans la mouvance de la tradition de la critique historique) Sainte-Beuve distinguait différentes manières et différents temps marqués dans la critique littéraire. Selon le maître de la méthode critique biographique, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on ne cherchait encore dans les œuvres que des exemples de goût et des éclaircissements en vue des théories classiques consacrées. Mais au début du XIX<sup>e</sup> siècle on commença à contester que la tradition théorique qui régnait jusque-là commence à perdre de l'ampleur au profit de la tradition historique et l'on rapporta les chefs-d'œuvre (jadis inclassables, car considérées comme éternels) aux circonstances de l'époque, aux cadres de la société. Ipso facto le créateur, sa création et le milieu dans lequel il évolue deviennent consubstantiels à la critique. Ainsi tout en gardant son idée de théorie, la critique devient historique parce qu'elle s'enquiert et tient compte des circonstances et conjonctures dans lesquelles sont nées les œuvres. Comme son nom l'indique, la critique de jugement *a priori* s'inscrit dans la lignée de la tradition théorique qui considère la littérature comme une présence immédiate, valeur éternelle et universelle,

bref comme une essence. Elle consiste à orienter, diriger la création littéraire par des lecteurs classiques professionnels, des doctes spécialistes qui font reposer leurs jugements sur un ensemble de règles, voire des lois préétablies, finies qu'ils imposent aux créateurs. Boileau dans son *Art poétique* est l'exemple-type du critique juge-censeur, capable de guider les artistes, en cadrant leurs créations conformément à ces normes dogmatiques. Selon ce critique sévèrement censeur du 17<sup>e</sup> siècle, le Beau dérive du vrai, c'est-à-dire du vraisemblable, caractéristique principale des œuvres classiques sous-tendues par la double imitation : celle des Anciens et celle de la Belle-nature.

Pour illustrer la tendance rigoriste de cette critique, prenons comme exemple la situation du roman, en tant que genre qui recourt à l'abondance verbale, au XVII<sup>e</sup> siècle où prédomine la littérature dramatique, le théâtre en particulier. En effet durant cette époque, le roman avait été vilipendé et pour cause : en matière de codification poétique, le conservatisme du Grand-Siècle avait imposé, du point de vue thématique, le vraisemblable comme critère d'appréciation esthétique rigoureux. Le roman fut d'abord rejeté, eu égard à cette règle strictement rigoriste. Pour rappel Boileau est l'un des poéticiens classiques rigoristes en ce sens qu'il avait affiché, avec obstination, son hostilité à l'égard de ce genre inquiétant pour les Classiques conservateurs, ainsi que l'explique J.J. Tatin-Gourier :

« Dans son *Art Poétique* (1674), Boileau ne l'évoque que très rapidement pour mieux souligner son caractère superficiel et l'exclure du champ de l'art littéraire : *Dans un roman frivole aisément tout s'excuse ; c'est assez qu'en courant la fiction s'amuse.* » (Boileau, *Art poétique*, III, 1674)» (TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, 1996 : p. 101)

Un autre témoignage, celui de M. Macé, confirme le mépris de Boileau vis-à-vis du roman : «*L'art poétique de Boileau* (1674) a été lu comme un ouvrage de législation littéraire, la manifestation d'un *censeur triste est sévère.* » (MACE, Marielle, 2004 : p. 69)

La versatilité, l'instabilité et la prolixité formelles ainsi que l'hétérogénéité qui vont à l'encontre du principe de la concision et de la pureté classiques et, surtout, l'immoralisme du roman sont donc à l'origine du rejet de ce genre, considéré à l'époque comme mineur et dangereux, surtout en ce qui concerne la corruption des mœurs des jeunes filles. Par conséquent il fut frappé d'une triple condamnation: *morale, sociale et esthétique*. Partant du postulat que tout interdit est désiré, A. Montandon explique le rigorisme et, paradoxalement, la dimension performative du roman, malgré ses tendances subversives, étant donné que ce qui est interdit, prohibé est ardemment désiré :

« [Le roman] n'a d'ailleurs jamais été un genre estimé comme l'épopée et le drame. Il lui manque la légitimité d'une théorie, il est changeant dans ses formes, ses règles sont incertaines. Il jouit d'une liberté honteuse ; mais le discrédit esthétique n'est pas un obstacle

à la passion des lecteurs. La fiction romanesque est surtout taxée de frivolité, non seulement inutile, mais dangereuse, surtout par la peinture des passions, source de dépravation et de corruption. C'est, comme le dit Nicole, un *empoisonneur*. Enfin le roman est mensonger et trompe délibérément le lecteur. » (MONTANDON, Alain, 1999 : pp. 8-9).

Sachant que le type ou l'espèce de critique doit être plus ou moins compatible avec le texte à critiquer (par exemple la critique classique n'est pas compatible avec le texte moderne dont l'univers de valeurs et l'idéologie en général sont radicalement opposés à ceux du texte classique...) de la sorte vu son dogmatisme, son conservatisme cette critique de jugement a priori est mieux compatible avec une sensibilité aussi rigoriste que le classicisme. En fait au XVII<sup>e</sup> siècle deux règles principales régissent la création littéraire: *l'imitation* (interne - des modèles antiques- et externe, celle de la Belle-Nature) et le *vraisemblable*.

Ainsi en matière de réception canonisée, dogmatique, au XVII<sup>e</sup> Siècle les deux fameux procès intentés au *Cid* et à *La Princesse de Clèves*, considérés sous la loupe d'une critique éthiciste, illustrent clairement la tendance classicisante à la détermination esthétique des œuvres par les valeurs éthiques et morales qui les sous-tendent.

En général cette critique dogmatique est également dite classificatrice. A chaque genre correspond un système de règles bien déterminé et des modèles esthétiques bien codifiés, qui répondent aux exigences requises par un lectorat conformiste. Par exemple, au théâtre nous avons la règle classique des trois unités, qui sera mise en relief ultérieurement. Dans ce sens, selon Todorov il est admis que « les lecteurs lisent en fonction du système générique, qu'ils connaissent par la critique, l'école, le système de diffusion du livre ou simplement par oui-dire ; il n'est cependant pas nécessaire qu'ils soient conscients de ce système. » (TODOROV, Tzvetan, 1987 : p. 35)

Conformément à cette critique, selon les Classiques les chefs-d'œuvre sont ceux qui respectent les règles, c'est-à-dire qui imitent, en regard des normes esthétiques et éthiques établies, des modèles prescrits, à l'exemple de l'imitation des poètes de l'Antiquité par les Classiques du Grand Siècle. Dans ce sens un poète classique ne doit pas être original : en matière de sensibilité classique, créativité équivaut donc à imitation.

Cette critique dogmatique est fondée donc sur des préjugés classiques. En effet le XVII<sup>e</sup> Siècle se voit donc érigé en norme absolue, en essence, et non pas comme époque, en considérant les codes qu'il adopte pour les genres qu'il institutionnalise comme éternels et immuables, c'est-à-dire anhistoriques ou antihistoriques. La théorie classique du Beau et

du Bon goût éternels l'emporte sur l'historicité de l'œuvre, sur son insertion dans son cadre et ses déterminations sociohistoriques et les visées qu'elle sous-tend. On croyait alors à la beauté naturelle et éternelle d'une œuvre classique (Le Beau et le Bon sont considérés comme universels et immuables par les Classiques), or il est évident que chaque époque a ses goûts et ses modes de perception et de représentation du monde, basés qu'ils sont sur l'artificialité des conventions artistiques, littéraires en l'occurrence. A titre d'exemple en matière de littérature moderne, ce sont la contestation ou la vision subversive du monde, l'invraisemblable et l'immoralité qui sont parmi les critères déterminants d'une œuvre d'art moderne où le jugement éthique est suspendu, de la sorte on dit que l'immoralité est la morale même du roman moderne.

Dans ce sens Nadine Tournel et Jacques Vassevière résument les caractéristiques principales de la sensibilité classique en les liant de façon particulière, à une époque, le XVII<sup>e</sup> siècle :

« La notion de *classique* désigne d'abord une grande œuvre du XVII<sup>e</sup> siècle (et spécialement de la période 1660-1680) conforme à une esthétique fondée sur l'imitation (des Anciens, de la nature), l'impersonnalité, la raison, le respect du public (bienséances, goût) et de certaines conventions (règles), le désir d'instruire en distrayant, c'est-à-dire une œuvre que l'on puisse considérer comme un modèle sur les plans artistiques et moral dans la tradition des humanités[...] En elle s'articulent donc trois autres notions : la qualité, la durée et l'utilité de l'œuvre littéraire. » (TOURSEL, Nadine et VASSEVIÈRE, Jacques, 1994: p. 93)

## **2-A-1. Caractéristiques essentielles des genres essentiels de l'art dramatique classique**

A titre illustratif, considérons quelques caractéristiques essentielles des principaux genres dramatiques du Grand Siècle. Pour ce faire commençons d'abord par le théâtre, afin de se rendre compte des règles classiques qui régissent cet art en cette époque.

### **2-A-1.1- Le théâtre classique**

Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle c'est la tragi-comédie qui était connue. Les intrigues et les décors étaient complexes et on avait tendance à simplifier les règles du théâtre classique. Mais la vraisemblance était de rigueur. En général, conformément à ce code, le théâtre était régi par la règle des trois unités : du temps, de l'espace et de l'action.

#### **a.- La règle des trois unités**

##### **a.1 - L'unité de temps**

Dans les normes du théâtre classique, l'intrigue, pour donner l'apparence du vrai, ou, ce qui revient au même, pour être vraisemblable, doit se dérouler en 24 heures, soit en une révolution de soleil. Il s'agit du vraisemblable de continuité, c'est-à-dire de coïncidence entre le temps de la fiction et celui de la représentation. La rupture, la discontinuité n'y était pas donc permise, afin de créer l'apparence du vrai, en créant un simulacre de continuité temporelle.

### **a.2.- L'unité de l'action**

Conformément aux normes artistiques édictées par le classicisme, l'action doit être constituée d'une seule intrigue rectrice. L'unité de l'action était considérée, dans la sensibilité classique, comme une stratégie de *captatio benevolentiae*. Par conséquent le spectateur ne doit pas être dispersé. Par contre le texte moderne se caractérise par la pluralité des intrigues, voire par leur ramification systématique. De la sorte dans ce genre romanesque c'est la conception labyrinthique et éclatée de l'intrigue qui devient la norme d'une communication interactive. Pareillement, l'art baroque en général, caractérisé par ses extravagances, ses irrégularités et ses bizarreries, fut vivement contesté par les classiques pour ces mêmes raisons.

### **a.3.-L'unité de l'espace**

Dans même dans la représentation classique, pour que l'action soit facile à suivre, elle doit se dérouler dans un seul lieu. Par exemple, dans une salle d'un palais royal. C'est tout à fait le contraire de l'intrigue picaresque, par exemple, caractérisée par la pluralité spatiale, due aux pérégrinations interminables des picaros. En effet le roman picaresque, caractérisé par l'errance spatiale des picaros, remet donc en cause la conception classique de l'unité de l'action. C'est l'une des raisons qui ont amené les classiques à remettre en cause l'art baroque.

### **b.-La règle de bienséances**

Pour respecter cette règle, le théâtre classique interdit la représentation sur scène de tous ce qui n'est pas bienséant, c'est-à-dire ce qui pourrait heurter la sensibilité du spectateur. Dans ce sens la violence n'est pas représentée sur scène, mais seulement racontée. Ainsi pour remédier à ce problème, dans la perspective du théâtre classique, par exemple, on passe immédiatement du mode de la représentation mimétique de l'action qui pourrait choquer le public, à celui de sa représentation diégétique, c'est-à-dire médiatisée

par un narrateur. Il s'ensuit qu'un acte de violence n'est pas montré sur scène, mais raconté. Pour ce faire on atténue le degré de mimésis (la représentation diégétique de l'action est moins mimétique que sa représentation mimétique ; la première choque moins que la deuxième, comme elle peut ne pas choquer du tout.

### **2-A-1-2-La tragédie classique**

Ce genre dramatique se définit par la nature de son sujet, celle de ses personnages et la qualité son style.

#### **- La nature du sujet**

Conformément aux règles édictées par le théâtre classique, une pièce tragique doit traiter un sujet mythique ou historique, généralement épique. En bref le sujet doit être noble.

#### **- La nature des personnages**

Il faut qu'ils soient des héros issus de la haute noblesse (des rois, des princes...) ; en d'autres termes il ne faut pas que les personnages soient plébéiens, mais issus d'un rang social élevé. De plus il est exigé que le héros tragique soit un personnage hors du commun. Il ne faut pas qu'il soit notre semblable, mais meilleur que nous et qui soit de ce fait confronté à un destin exceptionnel.

#### **- La qualité style**

Le style adopté dans une pièce tragique doit également être noble et élevé à la dignité des personnages mis en scène et des actions représentées. Ce style est également connu par la dimension de l'adresse corrélée à la dimension pathétique, celle par le biais de laquelle l'éthos fait appel au pathos, exprimé, par exemple, par l'interrogation rhétorique, entre autres modalités d'expression compassionnelle.

Ainsi du point de vue interactif ou pragmatique, les tragédies doivent être pathétiques, en inspirant terreur et pitié. Concernant la relation texte/récepteur, la visée pragmatique du texte est basée sur le pathos qui est de la sorte vivement sollicité en matière d'interaction entre le texte et son destinataire. L'exemple qui sera analysé en TD 1, celui de l'aveu de la princesse de Clèves, met en relief la dimension pathétique, le pathos de l'échange dramatique classique, et souligne l'ambiguïté constitutive du roman de Madame de Lafayette, à cheval entre classicisme et modernité, en raison du respect de la dimension pathétique de l'échange dans le roman, mais de la transgression du critère

classique du vraisemblable éthique, chose qui sera mise en relief en TD 1 de ce premier chapitre.

Aussi du point de vue de la représentation, personnages et actions sont amplifiés. Il ne faut pas que ces personnages nous ressemblent, partant l'hyperbole est, du point de vue rhétorique, une figure caractéristique du style tragique.

N.B Du point de vue de leur codification formelle, les tragédies sont, dans leur majorité, écrites en alexandrin.

Sur un autre plan, il est à signaler que, bien que le Classicisme soit une sensibilité essentiellement rigoriste, il existe des artistes qui avaient, plus ou moins, dérogé aux règles d'essence aristotéliennes qui le sous-tendent. Molière en est un exemple pertinent. Ainsi en transgressant quelques règles classiques, il avait été persécuté. Dans *Tartuffe* ou dans *Harpagon*, il stigmatise l'hypocrisie de sa société.

De son côté, Pierre Corneille, dans *Le Cid*, sa fameuse pièce tragi-comique, avait provoqué une violente controverse, une querelle entre imitateurs des Anciens et novateurs. En conséquence cette pièce avait fait l'objet d'un grand procès au XVII<sup>e</sup> siècle, eu égard au critère de vraisemblable éthique. Il s'agit en fait du mariage de Chimène avec Rodrigue, le meurtrier de son père. Or une femme de naissance, issue de classe noble devrait, selon les détracteurs du roman, tenir un comportement noble qui soit conforme à son rang social d'aristocrate ; elle ne devrait donc pas, selon ces derniers, épouser le meurtrier de son père.

Ainsi concernant l'appréciation de l'œuvre d'art classique, compte tenu du critère de vraisemblable, nous avons provoqué en cours un débat, tout en le projetant sur notre réalité de récepteurs algériens, au sujet de cette fameuse pièce, *Le Cid*.

Pour ce faire, une question pertinente a été posée aux étudiants: du point de vue éthique, comment jugez-vous le mariage de Chimène avec Rodrigue, le meurtrier de son père, à la suite du duel fatal entre ces deux hommes?

Considérées sous l'optique de notre mentalité et vision du monde algériennes, les réponses des étudiants étaient presque unanimes : *il est invraisemblable, voire impossible, qu'une femme épouse le meurtrier de son père, fût-ce-il qu'elle l'aime.*

Mais en approfondissant le débat, nous avons guidé les étudiants vers une interprétation sociologique plus esthétique qu'éthique de la pièce, bien particulièrement le

mariage de Chimène à Rodrigue, considéré sous la loupe de la société aristocratique de l'époque et les genres dominants en cette même époque. Le conformisme de la pièce ou sa transgression du vraisemblable générique, par exemple. En effet, en provoquant une lecture historique (au mépris d'une approche immanente, formelle, tout en initiant les étudiants à ce type de lecture, par le biais de l'insertion du texte dans son contexte, historique et esthétique, d'émergence, au moyen d'une critique qui s'enquiert et tient compte des circonstances dans lesquelles est née l'œuvre) nous avons attiré l'attention des étudiants sur le fait que d'autres interprétations seraient plausibles, toujours eu égard au critère de vraisemblable parce que le texte littéraire est polysémique, véhiculant une pluralité de signifiés qui coexistent dans l'unicité de son signifiant. En fait, il est à signaler que le père de Rodrigue, avait été giflé, humilié donc, par celui de Chimène. Et puisque le premier était âgé, il ne pouvait donc pas se défendre contre un jeune chevalier vigoureux, alors c'est son fils, Rodrigue, qui doit le venger. Dans ce cas de figure, nous sommes face à un héros tragique pris dans un dilemme : Rodrigue est un chevalier de renommée qui, s'il ne sauve pas l'honneur de son père, partant, son propre honneur, il sera mal vu par sa bien aimée, Chimène. Alors, du point de vue générique, ce dernier (Rodrigue) s'est comporté, conformément aux règles de l'esprit chevaleresque encore en vigueur à l'époque, en vengeant son père. Son acte est en conformité parfaite avec le vraisemblable générique relatif à la littérature chevaleresque. Todorov explique les deux types de vraisemblable dans les propos ci-dessous :

«[Selon lui] l'œuvre est jugée vraisemblable par rapport à deux grands types de normes. Le premier est ce qu'on appelle les *règles du genre* : pour qu'une œuvre puisse être jugée vraisemblable, il faut qu'elle se conforme à ces règles. A certaines époques, une comédie n'est jugée vraisemblable que si, au dernier acte, les personnages se découvrent un degré de proche parenté. Un roman sentimental sera vraisemblable si le dénouement consiste dans le mariage du héros avec l'héroïne, si la vertu est récompensée et le vice puni. [Mais] il existe un autre vraisemblable ; [il consiste dans la relation] entre le discours et ce que les lecteurs croient vrai. [Il est donc relatif à la *doxa* ou l'opinion commune.】 (TODOROV, Tzvetan, 1968 :p. 18)

De son côté, Chimène, en acceptant le mariage avec Rodrigue, lui insinue qu'il mérite d'elle parce qu'il s'est comporté en homme courageux, digne de l'amour de sa princesse. Or c'est cette ambiguïté même, constitutive du roman, qui fait la valeur de ce chef-d'œuvre de la littérature du Grand-Siècle.

Ce débat est suivi en TD du fameux aveu fait par la Princesse de Clèves à son mari à propos de son amour pour M. de Nemour.

## 2-A-2-Survivances et dépassement de la critique dogmatique classique

Au Siècle des *Lumières*, les survivances de la critique dogmatique classique sont encore manifestes. Desfontaines exalte encore cet idéal de critique éclairé, en défendant la supériorité du critique par rapport à l'écrivain. Selon lui, le critique est le doctrinaire du Bon goût. Bref la critique classique est une critique biaisée, soucieuse de faire apprécier l'œuvre d'art littéraire en la faisant passer au crible du Bon goût dogmatique, celui des doctes censeurs sévères.

Cependant, au Siècle des Lumières, quelques esprits se détachèrent de cette critique : La Bruyère et Diderot remettent en cause cette critique considérée comme lèse liberté. Car, selon eux il peut y avoir un souverain juge.

Au XIX<sup>e</sup> siècle Baudelaire appelle le critique « le doctrinaire du Beau » qui est pour lui relatif et non pas essentialiste.

Cependant au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, les survivances de la critique dogmatique sont également manifestes, et les œuvres sont encore jugées en fonction d'une doctrine politique, morale ou religieuse.

Dans ce sens *Les fleurs du mal* de Baudelaire et *Madame Bovary* de Flaubert ont conduit leurs deux auteurs, en 1857, en justice, et pour cause : atteinte à la morale publique. Ainsi *Madame Bovary* est condamné pour son objectivité extrême. En fait la vision du monde et la société que développe Flaubert dans son roman rompent subrepticement avec les normes d'écriture du roman balzacien, bien que la critique de l'époque n'ait pas cessé de taxer Flaubert d'écrivain réaliste ou naturaliste, chose que ce dernier avait catégoriquement niée. De leur côté, le recueil *Les fleurs du mal* de Baudelaire, considéré sous la lorgnette d'une critique éthiciste, avait été qualifié de fleurs de monstruosité.

## **TD 2 : La critique de jugement a priori : approche éthique d'un texte classique**

Application : La scène de l'aveu de la princesse de Clèves

Support : Texte extrait de *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette

### **Objectifs escomptés de la séance:**

Mettre en exergue :

- Le vraisemblable éthique comme critère de réception et de jugement d'un texte classique.
  - La notion de vraisemblable éthique
  - L'ambiguïté inhérente à l'œuvre d'art comme critère de sa littérarité
  - La réception polyvalente, plurielle d'un texte littéraire
- Eh bien, Monsieur, lui répondit-elle en se jetant à ses genoux, je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari, mais l'innocence de ma conduite et de mes intentions m'en donne la force. Il est vrai que j'ai des raisons de m'éloigner de la cour, et que je veux éviter les périls où se trouvent quelquefois les personnes de mon âge. Je n'ai jamais donné nulle marque de faiblesse, et je ne craindrais pas d'en laisser paraître, si vous me laissiez la liberté de me retirer de la cour, ou si j'avais encore madame de Chartres pour aider à me conduire. Quelque dangereux que soit le parti que je prends, je le prends avec joie pour me conserver digne d'être à vous. Je vous demande mille pardons, si j'ai des sentiments qui vous déplaisent, du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions. Songez que pour faire ce que je fais, il faut avoir plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on n'en a jamais eu ; conduisez-moi, ayez pitié de moi, et aimez-moi encore, si vous pouvez. Monsieur de Clèves était demeuré pendant tout ce discours, la tête appuyée sur ses mains, hors de lui-même, et il n'avait pas songé à faire relever sa femme. Quand elle eut cessé de parler, qu'il jeta les yeux sur elle qu'il la vit à ses genoux le visage couvert de larmes, et d'une beauté si admirable, il pensa mourir de douleur, et l'embrassant en la relevant : - Ayez pitié de moi, vous-même, Madame, lui dit-il, j'en suis digne; et pardonnez si dans les premiers moments d'une affliction aussi violente qu'est la mienne, je ne réponds pas, comme je dois, à un procédé comme le vôtre. Vous me paraissez plus digne d'estime et d'admiration que tout ce qu'il n'y a jamais eu de femmes au monde ; mais aussi je me trouve le plus malheureux homme qui ait jamais été. Vous m'avez donné de la passion dès le premier moment que je vous ai vue, vos rigueurs et votre possession n'ont pu l'éteindre : elle dure encore ; je n'ai jamais pu vous donner de l'amour, et je vois que vous craignez d'en avoir pour un autre. Et qui est-il, Madame, cet homme heureux qui vous donne cette crainte ? Depuis quand vous plaît-il ? Qu'a-t-il fait pour vous plaire ? Quel chemin a-t-il trouvé pour aller à votre cœur ? Je m'étais consolé en quelque sorte de ne l'avoir pas touché par la pensée qu'il était incapable de l'être. Cependant un autre fait ce que je n'ai pu faire. J'ai tout ensemble la jalousie d'un mari et celle d'un amant ; mais il est impossible d'avoir celle d'un mari après un procédé comme le vôtre. Il est trop noble pour ne me pas donner une sûreté entière ; il me console même comme votre amant. La confiance et la sincérité que vous avez pour moi sont d'un prix infini : vous m'estimez assez pour croire que je n'abuserai pas de cet aveu. Vous avez raison, Madame, je n'en abuserai pas, et je ne vous en aimerai pas moins. Vous me rendez malheureux par la plus grande marque de fidélité que jamais une femme ait donnée à son mari.

Mme De Lafayette, *La Princesse de Clèves*. ENAG Editions, Alger 1989, pp. 118-119.

### Questions d'exploitation du texte

- 1.- A quelle ère (période) littéraire appartient ce texte ?
- 2.- Précisez en quoi est-il classique ?
- 3.- Sachant que la conduite de Mme de Clèves vis-à-vis de son mari est originale, relevez du texte une expression qui montre que l'aveu de cette Princesse fait à son mari, à propos de sa relation amoureuse avec M. de Nemours son ami, est incroyable, unique en son genre, invraisemblable...
- 4.- En partant du principe que la critique éthique s'enracine dans ce qu'elle présente comme étant le constat ci-après : notre rencontre avec le texte littéraire se fait à l'aune de l'horizon d'attente de nos propres valeurs socioculturelles qui sous-tendent les lois ou les règles de l'appréciation esthétique du texte, alors appliquez au texte ci-dessus une critique de jugement *a priori* à base éthique, pour mettre en relief en quoi ce texte déroge-t-il aux conventions et convenances édictées par les normes du Beau et du Bon goût relatifs à la littérature classique ? Puis à votre propre horizon d'attente en tant que lecteurs algériens du XXI<sup>e</sup> siècle. Discutez.
- 5.- Par conséquent ce texte vous-laisse-t-il indifférents en tant que lecteurs non natifs de la culture dont il est issu ? Pourquoi ? Que déduire ?

### Corrigé du TD

- 1.- Ce texte appartient à la littérature classique du XVII<sup>e</sup> siècle français.
- 2.- Trois principales raisons, au moins, inscrivent ce texte dans la mouvance de l'écriture classique, celle du Grand-Siècle :
  - a.- Ce texte est basé sur une scène émouvante. Il s'agit, dans ce cas de figure, d'un aveu pathétique qui inspire sympathie pour l'héroïne, y compris de la part de son mari (conduisez-moi, ayez pitié de moi), et, bien évidemment, de la part du lecteur, placé, par le biais de la focalisation interne, dans la même perspective du mari ému. En effet le lecteur est également touché par la conduite de l'héroïne qui lui inspire pitié et compassion.
  - b.- On sait bien que le Classicisme est basé, en matière de réception, sur le respect du Bon goût du public et sur la règle de bienséances qui édictent qu'on ne doit pas heurter

la sensibilité de ce public. Dans ce sens, l'expression est, dans ce texte, atténuée, indirecte (Les sentiments sont euphémisés, ils sont à lire entre les lignes (« il est vrai que j'ai des raisons », « si j'ai des sentiments qui vous déplaisent »), c'est une manière détournée de dire : « je suis amoureuse d'une autre personne».

Concernant l'euphémisme qui est, en rhétorique une figure d'atténuation, prenons un exemple très banal. Pour atténuer l'expression : *c'est un aveugle*, on dit *c'est un non voyant*, afin de ne pas choquer la sensibilité de la personne infirme à qui l'on s'adresse, ou de qui l'on parle.

c- La narrativisation de la passion est le ressort dramatique principal de l'action dans ce texte. C'est ainsi que l'intrigue est basée sur des effets d'engendrement progressif : la passion pour Monsieur de Nemours provoque l'aveu de la princesse, qui provoque à son tour la jalousie et la curiosité de son mari, lesquelles sont responsables de la connaissance de l'identité de l'amant.

3.- Un passage qui montre que l'aveu de la Princesse est incroyable, invraisemblable : « Je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari ». Il est à rappeler que dans le contexte général du roman, cet aveu concerne l'amour de la Princesse pour M. de Nemours, l'ami de son mari. Or il s'agit ici d'un aveu unique en son genre, incroyable. Cet aveu reste vraisemblable jusqu'à nos jours. »

4.- Il est vraisemblable qu'une femme trahit son mari, mais il est invraisemblable qu'elle en fasse l'aveu. Il s'agit donc d'un geste insolite, incroyable, vrai, mais pas vraisemblable, c'est-à-dire en contradiction radicale avec nos/les croyances doxiques.

5.- Ce texte ne nous laisse pas indifférents parce qu'il transgresse notre propre horizon d'attente en tant que lecteurs algériens dont les normes de jugement et réception éthiques diffèrent radicalement de celles de la société occidentale, en l'occurrence la société française du XVII<sup>e</sup> siècle français, surtout lorsqu'il s'agit d'un sujet aussi tabou que celui des relations amoureuses extraconjugales, en l'occurrence de l'adultère.

On en déduit qu'un texte littéraire est polysémique et est de ce fait susceptible d'une pluralité, d'une plasticité de réceptions ou de lectures qui diffèrent selon plusieurs paramètres, en l'occurrence la culture du récepteur, son époque, son horizon d'attente...

## **Cours magistral N°3: 3-B-critique de jugement *a posteriori***

### **Objectifs escomptés de la séance :**

- Montrer que la critique de jugement *a posteriori* est plus souple, plus subjective et plus relative que la critique de jugement *a priori*.
- Cependant cette méthode critique reconduit, elle aussi, au dogmatisme de la critique de jugement *a priori*.

La critique *de jugement a posteriori* s'érige contre la croyance au Beau et au Bon goût universels, éternels, et contre l'objectivité totale ; elle se veut de ce fait plus souple, plus subjective, plus relative que la critique *de jugement a priori*. Dans pareil cas les critères de jugement de l'œuvre ne lui préexistent pas, mais voient le jour au fur et à mesure de sa lecture ; ils naissent donc avec elle.

### **3-B-1- La méthode procédurale de la critique de jugement *a posteriori***

Le critique lit l'œuvre et théorise au fur et à mesure ses impressions de lecture personnelles, pour évaluer en fonction de ces dernières les qualités intrinsèques d'une œuvre et son originalité par rapport à son horizon d'attente social et culturel. A la fin de sa lecture, il aura sélectionné un ensemble de critères de jugement qui l'ont interpellé. Le problème se pose à partir du moment où ces critères deviennent des normes d'appréciation à prendre en considération pour évaluer d'autres œuvres.

### **3-B-2- Les inconvénients de cette méthode**

Michel Tournier signale que cette méthode reconduit irrémédiablement au dogmatisme. En fait, en sélectionnant des critères de jugement esthétique, à l'aune d'une appréciation issue d'un goût personnel, le critique fait l'apologie d'une œuvre subjective, ponctuelle, et tente par conséquent d'imposer ses goûts personnels, subjectifs aux lecteurs, tout en érigeant de ce fait une œuvre ponctuelle, subjective en modèle abstrait à suivre. En d'autres termes, ses « préférences » de lecture forcément subjectives, sensualistes, conduisent à ériger une esthétique particulière en canon indépassable, en règle dogmatique. Pour cela ce type de critique nous fait retomber dans le dogmatisme de la critique du jugement *a priori*. En conséquence on vient de substituer un dogmatisme objectif, universel (celui de la critique de jugement *a priori*) à un dogmatisme subjectif, personnel (celui de la critique de jugement *a posteriori*.)

Selon les critiques deux raisons corroborent ce point de vue :

a- La critique de jugement *a posteriori* porte atteinte à la postérité ; elle se substitue à elle, en lui imposant des normes de jugement esthétiques, qui seraient anachroniques. Prenons un autre exemple en guise d'illustration. Supposons que l'on vit au XVII<sup>e</sup> siècle qui a ses propres lois artistiques, ainsi que ses propres règles éthiques et esthétiques. Alors ces valeurs seraient anachroniques et pourraient de la sorte ne pas être valables pour les contemporains du XVIII<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècles. Dans ce sens l'imitation de la Belle-Nature commence à être sérieusement mise à mal au XVIII<sup>e</sup> siècle. Bref cette méthode critique, qui s'inscrit dans la tradition théorique, fait abstraction de la contextualisation, c'est-à-dire de la prise en considération des données socio-historiques et biographiques avec lesquelles le texte est en corrélation, ainsi que de la subjectivité créatrice. Pour emprunter son expression à Genette on peut dire qu'un texte est en corrélation étroite avec « sa situation d'écriture ». En d'autres termes, un texte littéraire est, tautologiquement parlant, une parole (au sens saussurien du terme) produite dans le référentiel tridimensionnel *je-ici-maintenant* dont on ne doit pas faire abstraction. Un autre exemple très simple d'extrapolation éclaire ce point. De nos jours, le téléphone fixe est de peu d'importance devant les générations successives de Smartphones.

En bref cette méthode critique nie ou ignore une loi capitale de l'approche du texte littéraire : la discoursivité, c'est dire l'insertion du texte dans son contexte constitué des œuvres qui l'ont précédé, de celles qui lui sont contemporaines et de celles qui sont produites après et avec lui. Le texte entre donc en rapport complexe d'intertextualité. Selon Maingueneau la critique de jugement *a priori* ignore un détail capital quant à l'approche du texte littéraire son « tournant discursif » (MAINGUENEAU, Dominique. *Contre Sainte-Proust ou la fin de la littérature*. Editions Belin, Paris. )

Du point de vue poétique, la codification des genres littéraires, en tant que discours socialement, idéologiquement et politiquement codifiés, obéit à cette logique de l'évolution des critères esthétiques en fonction des sensibilités et des époques.

b - La critique de jugement *a posteriori* pourrait rejeter dans la marginalité ce qui est d'une extrême nouveauté, ce qui est révolutionnaire. *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand de Céline, caractérisé par son antihumanisme, ses grossièretés, par l'apologie qu'il fait de la sexualité... et *A côté de chez Swann* de Marcel Proust, édité à compte d'auteur, car mal compris en son temps, en sont deux exemples pertinents. De même les

Nouveaux romanciers, rejetés, boudés, à leurs débuts, n'ont pu être édités que dans les éditions de *Minuit*, symbole de la clandestinité, pendant l'occupation allemande de la France. Aussi on a constaté que, à cause de la censure, les deux tiers de l'œuvre subversive de Denis Diderot, dont *Jacques le fataliste et son maître* est l'emblème, avaient été publiés à titre posthume, pour la postérité donc. Cette œuvre est un témoin vivant de la censure et l'incompréhension qui guettent et répriment toute nouveauté qui dérange les institutions en place, qu'elles soient sociales, politiques ou religieuses.

Prenons un dernier exemple non moins pertinent que les précédents. Eu égard à une approche écopoétique qui s'inscrit dans ce que les critiques appellent *l'extrême contemporain*, allant de la fin des années quatre-vingts jusqu'à nos jours, beaucoup d'auteurs anciens ayant écrit sur la nature ont été réhabilités, compte tenu de la problématique qu'ils traitent, considérée sous la lorgnette de l'animal, du végétal ou du vivant en général. The *nature writing* ou l'écriture de la nature les a réhabilités et les considère actuellement d'un regard renouvelé

Ainsi on peut lire dans le 4<sup>e</sup> de couverture du roman *Les racines du ciel* de Romain Gary (Gallimard 1972) les propos ci-dessous qui plaident en faveur des animaux de la savane africaine, les éléphants en l'occurrence, subissant une extermination caractérisée, à cause de leur ivoire ou de leur chair :

« La viande ! C'était l'aspiration la plus ancienne, la plus réelle, et la plus universelle de l'humanité. Il pensa à Morel et à ses éléphants et sourit amèrement. Pour l'homme blanc, l'éléphant avait été pendant longtemps uniquement de l'ivoire et pour l'homme noir, il était uniquement de la viande, la plus abondante quantité de viande qu'un coup heureux de sagaie empoisonnée pût lui procurer. L'idée de la «beauté» de l'éléphant, de la «noblesse» de l'éléphant, c'était une idée d'homme rassasié. Grand roman humaniste et écologiste, il raconte le drame des éléphants dans la savane africaine ». (GARRY, Romain, 1956. 4<sup>e</sup> de couverture)

Le héros hyponyme de l'histoire, un Français, Morel, entreprend une campagne, apparemment folle et désespérée aux yeux de ses détracteurs, de défense des pachydermes menacés d'extinction dans les années cinquante en Afrique. Accusé de misanthrope, de nihiliste, de fauteur de trouble, le héros persiste néanmoins et gagne autour de lui des partisans de la sauvegarde de la faune sauvage d'Afrique. Ce roman a donc été réhabilité par les humanités environnementales qui développent une écriture sous-tendue par des problématiques qui plaident en faveur du vivant.

### **3-B-3- Exercice d'application sur la critique de jugement *a posteriori***

Un exemple, parmi d'autres, qui sera analysé, en détails, en TD éclaire ce point : l'incipit de *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot, romancier, philosophe, dramaturge et critique d'art du siècle des Lumières déroge aux normes d'ouverture caractéristique du récit classique soucieux de vraisemblable :

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. » (DIDEROT, Denis, 1990 : p. 1)

Selon le docteur Malki

« Du point de vue compositionnel, cette ouverture, cette entrée en matière, contient, quantitativement parlant, dix brèves répliques, vives et dynamiques, distribuées symétriquement entre deux personnages inconnus du lecteur potentiel ou hypothétique du texte: dans cette saynète de prise de contact avec le texte, la prise de la parole est seulement signalée par des tirets de changement de locuteur imitant, du point de vue stylistique, la rapidité de l'échange. » (MALKI, Benaïd, 2016 : p. 85)

Ce que l'on peut remarquer à propos de cette ouverture déconcertante et compte tenu d'un lecteur conformiste c'est que l'indétermination référentielle qui la caractérise est systématique parce que :

« Ces deux acteurs qui inaugurent, *ex abrupto*, la scène diégétique dialoguent, à leur tour, à propos de deux autres inconnus désignés uniquement par le morphème cataphorique *ils* dont l'antécédent n'est révélé, au lecteur potentiel, qu'à la dixième réplique qui clôt la première séquence verbale; il s'agit de deux voyageurs, un maître dont le nom n'est pas indiqué dans le texte, et son valet appelé Jacques. En outre, la réplique précitée met l'accent sur un procédé discursif, celui de l'accumulation, postulant une pluralité de locuteurs, véhiculée par une chaîne de transmetteurs. » (MALKI, Benaïd, 2016 : p. 85)

Explicitons. Du point de vue grammatical, dans la phrase d'ouverture « Comment s'étaient-ils rencontrés ? » le pronom *ils* est dit cataphorique, par opposition à anaphorique, parce qu'il n'a pas d'antécédent référentiel dans le texte, en ce sens qu'il figure dans la phase d'ouverture de l'incipit du roman, juste avant le néant ou le silence précédant le texte. Du point de vue esthético-pragmatique ce procédé grammatical, la cataphore en l'occurrence, crée un effet d'attente, de suspense chez le lecteur, d'où la valeur interactive du texte diderotien.

A présent, en jouant le rôle du critique éclairé, jugeons cet énoncé d'un point de vue d'une lecture moderne.

En effet pour un lecteur non conformiste, ce texte est Beau parce qu'il commence par une double indétermination référentielle (Le pronom anaphorique *ils* et le mystère qui

voile, fût-ce provisoirement, l'identité des deux personnages qui prennent d'emblée la parole dès l'incipit du texte). Cela interpelle tout lecteur moderne, en créant chez lui un certain suspense, un certain effet d'attente (Ce point sera développé dans le cours consacré à l'esthétique de la réception telle qu'elle est conçue par l'Ecole de Constance). Mais, à supposer que je suis un critique éclairé, si j'exige l'indétermination référentielle comme début indéniable de tout récit comme critère de jugement esthétique d'une œuvre, je deviens un docte en retombant, du même coup, dans le dogmatisme de la critique de jugement *a priori* ; les ingrédients de jugement sélectionnés à la suite d'une lecture subjective s'imposent comme critères objectifs.

Autrement dit si j'exige comme critère de beauté, de littéarité, qu'un texte doit commencer par une cataphore, pour qu'il soit Beau, cela nous reconduira inéluctablement vers le dogmatisme, qui est le principal reproche adressé à la critique de jugement *a posteriori*, car, rappelons-le, un texte est une écriture ponctuelle, subjective, bien qu'il soit régi par une praxis énonciative qui le sous-tend et détermine, mais en partie.

Un effet esthétique quand il se répète il devient un dogme.

## T.D N°3 : Approche d'un texte moderne sous l'optique de la critique de jugement *a posteriori*

### Objectifs escomptés de la séance:

- Montrer qu'un texte littéraire est un produit subjectif, ponctuel et bien qu'il soit régi par une praxis énonciative, les critères d'évaluation de ce dernier ne doivent pas être expansifs et généralisables aux autres textes, sinon on tombe dans le dogmatisme de la critique de jugement *a priori*, méthode qui étouffe dans l'embryon toute créativité.
- La méthode critique doit être compatible avec la nature du texte analysé. Exemple la critique dogmatique est incompatible avec le texte de facture moderne.

### Texte

On avait été chercher un pâtissier à Yvetot, pour les tourtes et les nougats. Comme il débutait dans le pays, il avait soigné les choses ; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fait pousser des cris. A la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuette de stuc tout autour dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angéliques, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confiture et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant sur une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturelle, en guise de boule, au sommet.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, in Oeuvres, t, I, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", p. 317

Vocabulaire : Tourtes = *Pâtisserie en forme circulaire.*

Temple = *Edifice consacré au culte d'une divinité, lieu de prière.*

Portiques = *Galerie ouverte au rez-de-chaussée, à arcades ou à colonnades.*

Stuc = *Enduit imitant le marbre, composé de plâtre fin, d'eau et de colle.*

Donjon = *Tour principale d'un château fortifié.*

Menues = *Très petites, minces ou à peu d'importance ; faibles.*

Angéliques = *Plantes aromatiques.*

Écales = *Enveloppe coriace, dure de quelques fruits : noix, noisettes, amandes.*

Escarpolette = *siège ou planchette que l'on suspend par des cordes pour se balancer ; balançoire.*

- 1- Quel est le type de ce texte ? Justifiez.
- 2- Précisez son contenu référentiel.
- 3- Par rapport à pareil type de texte, objet de notre analyse, les indicateurs temporels ont-ils effectivement une valeur d'articulateurs chronologiques? Pourquoi ?  
Discutez.
- 4- Sinon, quelle est donc la fonction de ces articulateurs dans ce texte ?

- 5- «La pièce montée fait pousser des cris » Que symbolisent les cris des convives ?  
Qu'en déduire ?
- 6- En se basant sur les réponses précédentes, dans quelle facture d'écriture peut on classer ce texte ?
- 7- Justifiez tout en précisant les critères formels qui vous ont impressionnés dans ce texte ?
- 8- De fait s'il incombe à vous de juger ultérieurement des œuvres littéraires, imposeriez vous ces critères comme canons de jugements esthétique ? Pourquoi ?

### Corrigé du TD

- 1- Type de texte : Texte descriptif.  
Justification prédominance de l'imparfait à valeur descriptive, ainsi que la suite d'énoncés d'état (c'était, se tenait, était, avait étaient)
- 2- Contenu référentiel du texte : Ce texte décrit une pièce montée, un gâteau.
- 3- Par rapport au type du texte étudié, descriptif en l'occurrence, les indicateurs temporels n'ont pas effectivement une valeur d'articulateurs chronologiques.  
**Justification** : Ces indicateurs temporels n'ont pas une valeur effective d'articulateurs chronologiques parce que la pièce montée est un objet statique qui s'offre d'un seul coup au regard, dans la simultanéité de ses parties constitutives. Or on peut commencer la description d'un objet par n'importe quelle partie de ses constituants. Le début de la description est autant arbitraire que l'énumération successive des restes de ce tout simultané.
- 4- Dans ce cas de figure, la fonction de ces articulateurs chronologiques est de mettre en relief le mouvement de l'énonciation qui suit une perspective descriptive ascendante, allant du premier étage au troisième... Celle-ci suit le mouvement du regard des convives émerveillés devant la beauté de la pièce montée. Le mouvement de ce regard descriptif n'est pas celui de la progression linéaire d'un texte narratif inscrit dans le temps et, donc, ordonné chronologiquement. En d'autres termes on regarde, en focalisation interne, la pièce montée à travers le mouvement des yeux des invités. Il s'agit ici du mouvement des yeux d'un observateur focalisateur.
- 5- Les cris des convives symbolisent l'émerveillement de ces derniers, ce sont les cris engendrés par l'émotion esthétique au regard d'un objet parfait. Déduction : la pièce montée est un objet ordinaire, banal, mais il est transmué, transformé

par la mise en scène langagière en une œuvre d'art, en un *objet artistique*, au sens où l'entend Bakhtine.

6- En se basant sur les réponses précédentes, on peut classer ce texte dans la facture de l'écriture moderne.

7- Justification : Ce texte s'inscrit dans la mouvance de l'écriture moderne pour les raisons énumérées ci-dessous :

- Dans ce texte descriptif de Flaubert nous pouvons aisément constater la primauté du dire sur la manière de dire. De la dimension autotélique, réflexive sur la dimension référentielle. Dans ce contexte les indicateurs temporels sont un signe d'une écriture littérale et non référentielle. Il s'agit donc d'une description se désignant elle-même, elle est le signe, en l'occurrence une mise en abyme, d'un texte autoréflexif se désignant lui-même, c'est-à-dire moderne.
- La surprise des convives devant la pièce montée qui est mise en scène dans le texte par la révélation progressive des parties de l'objet décrit. *D'abord* et *puis* inaugurent des énoncés d'état sans sujet, et la pièce montée se présente en elle-même, réflexivement ainsi que l'exprime le verbe « se tenait » et le seul prédicat de perception *on voyait* intervient au terme de cette description qui peut être considérée comme le récit d'une émotion esthétique). Or une scénographie pareille met en relief la problématique flaubertienne du livre sur rien qui se tient de lui-même, sans attaches extérieures, par la force de son style.

En bref c'est un texte qui n'est pas conforme avec l'horizon d'attente d'un lecteur habituée à l'écriture de facture balzacienne.

8- S'il incombe à nous de juger un texte nous ne devons pas imposer cette manière d'écrire/de décrire flaubertienne (l'emploi des articulateurs chronologiques dans un texte descriptif) parce qu'on risque de tomber dans le dogmatisme de la critique de jugement *a posteriori*, en imposant une forme d'écriture ponctuelle, subjective aux œuvres à venir. Dans ce sens exiger cette écriture qui reflète une subjectivité, c'est-à-dire une vision du monde personnelle, particulière comme point de référence, comme critère artistique déterminant entrave la créativité, prend l'immanence (un texte est produit ponctuel, situé dans son époque) pour la transcendance (rendre définitifs et éternels des critères de jugement relatifs à texte particuliers aux textes). Cela porte de ce fait atteinte à la postérité et bloque en conséquence la créativité.

## **Cours magistral N°4 : 4- La critique comme l'art de goûter les œuvres ou la critique dite artiste**

### **Objectifs escomptés de la séance :**

- Montrer que la critique de goût est plus souple et libre, comparée à la rigidité de la critique dogmatique de jugement.
- Souligner également et, surtout, le fait que cette critique oublie souvent l'œuvre qu'elle approche en ce que le critique y projette ses fantasmes et ses obsessions les plus intimes.

La critique comme appréciation ou ce qu'on appelle l'école du goût se veut plus souple et plus relative par rapport à rigidité de la critique dogmatique de jugement. Rémy de Gourmont éclaire la pluralité et le relativisme du jugement de goût : « Nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux et les juger d'après ce qu'elles sont et non d'après ce qu'elles ne sont pas. »

Cette critique se veut donc une critique des beautés et non celle des défauts. Proust dans *Pastiches et mélanges* insiste sur le fait que l'objectif du critique talentueux est de repérer et de faire admirer le génie des grands auteurs. Pour l'auteur de *Contre Sainte-Beuve*, il faut recréer l'œuvre de façon sensible, subjective, et non pas intellectuelle car : « L'homme est l'être qui ne peut pas sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi et, disant le contraire, ment. » (Picon, Gaëtan, 1963 : p. 89)

*Liberté, créativité, relativité* sont les trois mots d'ordre de la critique artiste ou créatrice. Partant, sa forme de prédilection est l'essai, et elle est de ce fait appelée également la critique essayiste. *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust est un exemple pertinent de critique essayiste.

Cette critique se subdivise en deux branches : la critique d'identification, basée sur l'empathie (du critique), considérée comme le seul moyen efficace de mettre en relief et d'exalter l'originalité de l'œuvre, et la critique impressionniste qui privilégie l'émotion du lecteur, l'impression engendrée par l'œuvre chez celui-ci.

### **4-1-La critique d'identification**

En s'identifiant à l'œuvre qu'il analyse, le critique s'efface en tant que subjectivité devant cette dernière, pour mieux en apprécier la teneur, afin de l'interpréter ensuite, à l'aune de sa subjectivité. Mais en s'identifiant, ce dernier demeure enfermé en lui-même. Anatole France est la figure de proue de cette méthode critique qui consiste à raconter les

aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre. En d'autres termes le critique oublie l'œuvre en projetant sur elle ses sentiments, ses fantasmes et ses affects. Selon Jean-Pierre Richard, le plaisir de lecture n'est pas d'ordre intellectualiste, en ce sens qu'il ne résulte ni d'un savoir, ni d'une méthode, mais d'un parcours de lecture qui soit sensible, subjectif. C'est pour cette raison que ce critique refuse tout savoir extérieur à l'œuvre qu'il tente de faire sienne, en éliminant tout discours théorique, tout vocabulaire spécialisé, toute méthode..., bref tout dogmatisme.

#### **4-2- La critique impressionniste**

Pour cette méthode critique, l'œuvre d'art, littéraire en l'occurrence, n'est pas un objet intellectuel de connaissance mais de désir, de jouissance puisqu'elle est fondée sur l'expérience sensible et subjective de la lecture. Pour les impressionnistes, la réalité n'est pas dans l'objet (le texte littéraire dans notre cas) mais dans l'émotion, la sensibilité qu'il éveille chez nous).

Avant de mettre en exergue ce type de critique anti-intellectualiste bien évidemment, il est à signaler que la notion de désir sur laquelle elle est basée est, selon Barthes, ambiguë. Cette notion est également relative. Ce qui fait plaisir aux uns peut ne pas plaire aux autres. Or ce concept de plaisir avait été censuré par la philosophie occidentale : Epicure, Sade, Diderot... C'est la psychanalyse qui est la plus proche du plaisir.

#### **Sa Méthode**

En se projetant sur l'œuvre, le critique ne parle ni de l'auteur, ni de l'ouvrage de ce dernier, mais de lui-même, de ses sensations et émotions, confronté à l'ouvrage, à son auteur. Jule Lemaitre est la figure de proue de cette critique, issue de l'école impressionniste. Selon lui, l'impressionnisme critique est basé sur le primat de la jouissance sur la connaissance. En fait en s'érigant contre tout conformisme, contre toute théorisation, il affirme « Un artiste se définit avant tout par la façon de voir, de sentir, d'écrire, et non pas par un respect des règles littéraires ou des normes morales. »

La critique impressionniste est dite *esthétique* dans la mesure où le lecteur scripteur goûte et transmet *le plaisir du texte*. Dans ce sens Barthes explique que l'impressionnisme critique s'oppose à tout jugement de l'œuvre: « Si j'accepte de juger un texte, selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire : celui-ci est bon, celui-là est mauvais » (BARTHES, Roland, 1973)

### **4-3-La dichotomie barthésienne texte de plaisir vs texte de jouissance**

En matière d'impressionnisme, Barthes recense, dans *Le plaisir du texte*, deux genres de textes : *le texte de plaisir* et celui de *jouissance*.

D'après Barthes, le texte de plaisir est celui qui apporte au lecteur un confort, une euphorie, l'assure, le tranquillise, renforce son moi... Par contre un texte de jouissance est plus radical que le texte de plaisir parce qu'il est plus absolu, car il ébranle le sujet, le pluralise, le divise, le dépersonnalise. La jouissance ciblée ici par Barthes va contre la culture, brave et heurte la doxa. Il se place ainsi du côté moderne de la création, alors que le texte de plaisir est plutôt classique.

En bref cette lecture sympathique du texte part des impressions suscitées par le texte chez le lecteur pour remonter vers la description des *impressions* ressenties par l'auteur.

## **TD 4: La critique impressionniste : application sur notion barthésienne de plaisir du texte**

### **Objectifs escomptés de la séance :**

- Mettre en relief la dimension hédonique procurée par un texte moderne mis au crible d'une critique impressionniste.
- Montrer la souplesse et la subjectivité de la critique de goût.
- Souligner le fait que la critique impressionniste est une critique anti-intellectualiste

Exercice 1

Enoncé 1

Remarque : Tous les énoncés, objet de notre analyse, sont extraits du roman : *Jacques le Fataliste et son maître* de Denis Diderot.

### **Extrait 1**

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.

**Denis Diderot, Incipit de *Jacques le Fataliste et son maître*. ENAG Editions, 1990, p. 1.**

- 1- Qui dialogue avec qui, de but en blanc, dans le premier extrait (extrait 1) ainsi que dans les autres extraits ci-dessous?
- 2- D'emblé, en entrant en contact avec ce texte, tout en le comparant à l'incipit caractéristique du roman réaliste de type balzacien, quelle impression se dégage-t-elle chez vous ? Précisez, conformément à cette impression première, votre réaction vis-à-vis de ce texte, en toute démocratie, en toute liberté.
- 3- A l'aune des deux réponses précédentes, dites en quoi consiste donc le plaisir ou, bien plus précisément, la jouissance procurée chez vous, en tant que lecteurs réels, effectifs du texte, lors de votre prise de contact avec cette partie introductrice du roman de Diderot?
- 4- A la lumière de la réponse précédente, le roman de Diderot, peut-il être classé dans la mouvance de l'écriture traditionnelle, ou celle de l'écriture moderne ? Justifiez la réponse.

## Corrigé du TD

### Extrait 1

- 1- C'est le lecteur fictif du roman diderotien qui dialogue de but en blanc, avec le narrateur.
- 2- D'emblé, en entrant en contact avec ce texte, tout en le comparant à l'incipit caractéristique du roman réaliste de type balzacien, nous pouvons aisément constater que, par rapport au protocole d'ouverture caractéristique du texte de type balzacien, nous avons, dans ce cas de figure, un début de texte non conventionnel, non habituel, et, donc en rupture totale avec nos habitudes de lecture.

#### **Impression, sensation, procurée chez nous :**

D'emblée, en entrant en contact avec cet incipit provocateur, nous nous sentons déroutés, dérangés. Du coup nous sommes provoqués par ce texte qui ne nous donne pas immédiatement les codes de lecture permettant de l'appréhender. En fait il nous repousse, nous répugne, mais, dans l'après coup, cet incipit, inhabituel par rapport à notre horizon d'attente, nous incite à la réflexion, excite notre curiosité. (Remarque cette question continue et renforce la réponse de la question précédente ; il s'agit donc d'une répétition à valeur purement didactique et non pas une faute de style)

- 3- A l'aune des deux réponses précédentes, nous pouvons dire que le plaisir du texte est issu du fait que ce dernier se caractérise par un début non conventionnel qui oppose un lecteur conventionnel, classique à un narrateur malicieux non conventionnel. C'est un début qui déroge aux normes d'ouverture du roman traditionnel (présentation de l'espace, du temps et des personnages). Or ce début tue donc dans l'œuf les attentes d'iconicité du lecteur. Non seulement le rapport entre le narrateur et son lecteur fictif est conflictuel, mais le narrateur est également provocateur. En bref ce début qui déroge à notre horizon d'attente, excite davantage notre curiosité, nous incite à la réflexion, en nous procurons une certaine jouissance.
- 4- A la lumière de la réponse précédente, le roman de Diderot, peut être classé dans la mouvance de l'écriture moderne, et pour cause : cet incipit provocateur, non conventionnel, au lieu de satisfaire la curiosité de son lecteur, le narrateur répond par des invectives, en provoquant son interlocuteur. Il s'agit d'une mise en scène qui parodie le romanesque traditionnel, c'est ce qui procure le plaisir de lire au lecteur,

ainsi qu'on l'a signalé précédemment. Ipso facto nous avons affaire à un texte moderne, un texte de jouissance, selon l'expression de Barthes.

## Exercice 2

### Extrait 2

« Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ? – Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. » (DIDEROT, Denis, 1990 : p. 1)

### Extrait 3

« N'allez-vous pas, me direz-vous, tirer les bistouris à nos yeux, couper des chairs, faire couler du sang, et nous montrer une opération chirurgicale ? A votre avis, cela ne sera-t-il pas de bon goût ? ... Allons, passons encore l'opération chirurgicale... » (DIDEROT, Denis, 1990 : p. 16)

### Extrait 4

« -Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. - Tant mieux, mon Jacques en sera moins lu. De quelque côté que vous vous tourniez, vous avez tort. Si mon ouvrage est bon, il vous fera plaisir ; s'il est mauvais, il ne vous fera point de mal. Point de livre plus innocent qu'un mauvais livre. Je m'amuse à écrire sous des noms empruntés les sottises que vous faites ; vos sottises me font rire ; mon écrit vous donne de l'humeur... » (DIDEROT, Denis, 1990 : p. 231)

- 1- Qui prend en premier lieu la parole dans l'extrait 2? Soulignez avec précision sa réplique. Puis précisez son but, sa visée.
- 2- Que fait le narrateur dans le troisième extrait ?
- 3- Du point de vue critique, que déduit-on de toutes ces brèves répliques (celles présentes dans tous les extraits mentionnés ci-dessus)?
- 4- En bref, eu égard à la dichotomie barthésienne *Texte de plaisir vs Texte de jouissance*, les énoncés analysés ci-dessus relèvent-ils d'un texte de plaisir ou d'un texte de jouissance ? Justifiez.
- 5- Du point de vue esthétique, quelle impression se dégage-t-elle en réaction à de telles mises en scène langagières interactionnelles qui caractérisent les extraits 2, 3 et 4?

### Corrigé du deuxième exercice

- 1- Celui qui prend en premier lieu la parole dans l'extrait 2 c'est le lecteur fictif du texte. Il s'adresse au narrateur, afin de lui faire des reproches pour avoir transgressé

et mis à mal la règle classique des bienséances, en lui racontant des histoires amoureuses très obscènes, très lascives et, partant, provocatrices. En effet dans cette réplique le lecteur fictif joue le rôle d'un récepteur traditionnel conservateur qui préfigure le conservatisme et la censure classiques.

- 2- Dans le troisième extrait le narrateur provocateur prévoit la réplique de son lecteur fictif et, par conséquent, anticipe en réaction à celle-ci, par une réponse qui met à mal la question hypothétique de son interlocuteur-questionneur à propos d'une éventuelle transgression de la règle des bienséances : montrer, raconter une opération chirurgicale (C'est l'épisode de l'opération chirurgicale du genou de Jacques). En fait la réplique du narrateur a pour fonction de prévenir le reproche éventuel de son lecteur classique, conformiste, qui s'opposerait à ce que sa sensibilité et son bon goût ne soient heurtés, au vu d'une scène aussi percutante qu'une opération chirurgicale.
- 3- Du point de vue critique tous ces extraits mettent en scène un texte accompagné de son commentaire ou sa critique. Le lecteur fictif préfigure le lecteur potentiel, hypothétique du texte, le narrateur étant la figure déléguée de l'auteur. Or l'on peut en déduire qu'il s'agit dans ce cas de figure d'un autre indice de modernité de ce texte qui consiste à introduire dans l'espace de la fiction celui de la critique :
- 4- « C'est un lieu commun de tout le roman moderne d'introduire dans la fantaisie l'espace critique qui fera que l'espace de l'échange narratif est le lieu d'une liberté critique, de ses « aventures de la lecture » pour reprendre le titre suggestif de Daniel-Henri Pagnoux. » (DAYRE Eric, « Naissances poétiques du roman » cité par CHRISTIAN, Michel, 2007, p. 33.
- 5- Nous avons ici l'exemple d'un texte qui est une parfaite simulation d'une écriture contemporaine de sa propre lecture, voire même de sa critique. Cela nous donne l'impression que le roman se lit au moment même où il s'écrit, malgré la distance spatiotemporelle et culturelle (la France du 18<sup>e</sup> siècle) qui nous en en sépare.

## **II- Deuxième Chapitre : II- L'histoire littéraire**

### **Cours magistral N°5 : 5-A-L' approche biographique du texte littéraire**

#### **Objectifs escomptés de la séance :**

- Mettre en exergue la différence entre l'histoire de la littérature et l'histoire littéraire.
- Souligner le fait que la méthode biographique est une approche externe du texte littéraire, basée sur le déterminisme du texte par son contexte.
- Montrer l'intérêt manifeste de la méthode biographique à l'égard du portrait littéraire

#### **Introduction**

L'histoire littéraire est une méthode d'approche du texte littéraire qui conçoit la critique comme explication des œuvres. Elle s'inscrit de ce fait dans la lignée de la critique dite cognitiviste parce qu'elle est basée sur un savoir et se veut de la sorte une science de la production littéraire.

Dans ce sens la critique est aussi définie comme la capacité d'expliquer les œuvres et la critique explicative se veut donc une méthode rationaliste, intellectualiste, scientifique, basée de ce fait sur un savoir, ayant pour but de comprendre l'œuvre tout en s'opposant de ce fait à toute critique de goût, à tout subjectivisme. Deux principaux volets de méthode d'approche du texte littéraire seront mis en relief dans ce qui suit : la critique biographique et la critique universitaire

#### **5-A-L'approche biographique du texte littéraire**

La critique biographique est la plus importante illustration de *L'histoire littéraire* ; elle est l'incarnation de la critique positiviste d'obédience scientifique, fondée sur un savoir biographique et historique.

Avant d'expliquer cette méthode critique rappelons de prime abord que *théorie* et *histoire* étaient les termes de Sainte-Beuve pour désigner les deux manières de la critique, l'ancienne et la nouvelle.

Au XIX<sup>e</sup> siècle Sainte-Beuve est le premier exégète du texte littéraire à avoir donné à la critique le nom de *la science de la littérature*, et cette science était pour lui *l'histoire littéraire* (à ne pas confondre avec l'histoire de la littérature qui étudie la littérature en la découpant en époques, sensibilités, courants et école littéraires.). En fait *l'histoire littéraire*

est une méthode critique qui consiste à expliquer l'œuvre par ses sources, son contexte sociohistorique ainsi que ses déterminations biographiques. Pour Sainte-Beuve l'histoire littéraire se veut une approche diachronique du texte littéraire, à l'instar de la philologie, elle s'attache aux œuvres en ce qu'elles ont d'unique et de circonstanciel et les explique par leur contexte.

Selon les maîtres de la critique du XIX<sup>e</sup> siècle, la méthode biographique postule que les détails d'une œuvre doivent ressembler aux détails d'une vie, l'âme d'un personnage à l'âme de l'auteur, conformément à un rapport rigoureusement déterministe. Elle consiste également à expliquer l'œuvre en la situant par rapport à d'autres œuvres ou certains événements biographiques et historiques qui lui sont extérieurs :

« Alors que l'histoire de la littérature répertorie et classe les œuvres, l'histoire littéraire les situe et tente de les expliquer en les inscrivant dans une série de déterminations historiques, sociales, politiques, idéologiques, culturelles. » (GENGEMBRE, Gérard. 1996 : p. 4)

En bref l'histoire littéraire et l'approche biographique consistent à aller du contexte au texte, pour expliquer l'œuvre.

Ainsi étant une branche essentielle de l'histoire littéraire, la critique biographique consiste, selon Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), en principe à expliquer l'œuvre par la vie de l'auteur. *Tel arbre tel fruit* est la devise de cette méthode critique. Il s'ensuit que si un auteur a écrit de telle manière cela veut dire qu'il a vécu une telle vie. Cette méthode établit donc une correspondance systématique, un déterminisme, plus ou moins rigoureux, entre les circonstances externes de l'œuvre, la biographie de son auteur en l'occurrence ainsi que le contexte de son émergence, et le texte. C'est ainsi qu'on dit de *l'histoire littéraire* en général qu'elle est *une approche externe* du texte littéraire, par opposition à *l'approche interne*, qui sera élucidée dans les prochains points.

La méthode biographique de Sainte-Beuve est également connue par son intérêt croissant pour le portrait littéraire. Cette méthode consiste à expliquer les œuvres par la vie des auteurs. On s'intéresse donc aux détails de la vie de l'auteur pour expliquer son œuvre sous l'optique de ces détails biographiques. En fait en enquêtant sur l'auteur, Sainte-Beuve parvient à dresser de jolis portraits littéraires, au détriment de l'œuvre à expliquer.

Taine, ensuite explique la détermination des individus par trois facteurs : la race, le milieu et le moment. Ce sont les débuts de la critique sociologique encore en germe, qui se développera dans une perspective marxiste.

Dans ce sens l'auteur devient un medium, un intermédiaire entre la société où il évolue et la littérature, et non plus seulement celui qui écrit. La méthode sainte beuvienne du portrait consiste à situer l'écrivain dans un contexte (Histoire, milieu, courants littéraires) et interprète sa vie en fonction de son insertion dans toutes ces déterminations causales, de ses goûts, de son rapport au réel. Un œuvre est alors conçue comme un réceptacle d'intentions, que le critique doit élucider par la connaissance de l'individu créateur. En d'autres termes l'œuvre est sous-tendue par une intention première que le critique doit restituer, en regard à la biographie de son auteur.

### **5-A-1-Critique de la méthode biographique**

#### **5-A-1-1-Proust contre Sainte-Beuve**

*Contre Sainte-Beuve* est un essai de Proust qui s'inscrit dans la mouvance de la nouvelle critique des années 50-60, par opposition à l'ancienne qu'est l'histoire littéraire, qui remonte pourtant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette œuvre critique de Proust remet radicalement en cause la méthode biographique de Sainte-Beuve. L'essai en question, qui s'inscrit dans la mouvance de la nouvelle critique adoptée également par R. Barthes et la Nouvelle Revue Française (NRF) en général, s'emploie à montrer l'existence d'un hiatus, d'une rupture radicale entre réel et fiction, en l'occurrence entre l'image que le narrateur proustien avait fait des artistes qu'ils avait idéalisés (avant qu'il ne les rencontre), à la suite de la lecture de leurs œuvres et les signes identificateurs de ces artistes dans le monde réel. Ainsi curieux de rencontrer ces artistes dont il avait dressé des portrait mythiques, parfaits, hypertrophiés..., le narrateur proustien se trouve frustré par la réalité choquante de ces signes. Aussi en rencontrant réellement ces artistes, il constate une distorsion flagrante entre la réalité selon l'art et la réalité effective, en prenant contact avec des personnages non conformes à l'image qu'il s'en était faite. C'est ainsi qu'il se trouve déçu à la rencontre de personnages artistes comme Bergotte, Vinteuil, Elstir ou la Berma, tant idéalisés par l'intermédiaire de leurs œuvres.

Cette leçon, édifiante d'ailleurs du point de vue de la représentation littéraire, de Proust consiste à contredire Sainte-Beuve en montrant que la réalité selon l'art n'est pas, et ne peut pas être, la réalité effective, que la distorsion est flagrante entre réel et fiction, deux entités que la critique d'obédience biographique confond, abusivement selon Proust. Cela

met à mal la notion de reflet et montre que la littérature transforme, transfigure, voire déforme le réel, à l'aune d'un miroir de réverbération convexe déformant, et qui n'est donc plus reflet fidèle de ce réel.

Genette explique la position de Proust à l'égard de cette critique, considérée, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme obsolète:

« *Contre Sainte-Beuve*, on le sait, signifie au premier chef *contre* une conception biographisante, qui cherche aux œuvres une explication externe dans la vie de ce que Taine appelait la *race*, le *milieu* et le *moment* de leur auteur, et pour une lecture plus immanente, c'est-à-dire plus attachée aux relations internes de leur texte. » (GERARD, Genette, 2012 : pp. 11-12)

La citation de Genette met donc l'accent sur une approche immanente, enfermée dans la clôture du texte, défendue par Proust contre l'approche contextuelle de l'histoire littéraire en général, et l'approche biographique dans notre cas, qui cherche à l'œuvre des explications extratextuelles.

#### **5-A-1-2- Flaubert critique de Sainte-Beuve**

Le point de vue de Flaubert au sujet de la méthode biographique est identique à celui de Proust. Les signes qu'émet l'artiste à l'adresse de sa société, de son milieu, sont, en partie illusoire car son moi profond nous échappe et se dérobe de ce fait à la contemplation. Partant on ne peut pas expliquer son œuvre en constituant sa biographie. Cependant bien que Flaubert ne partage pas la vision du monde de Sainte-Beuve, notamment celle de la correspondance entre l'art et l'artiste : « L'Art n'a rien à démêler avec l'artiste » le premier avait regretté la mort du second peu de temps avant la publication de *L'Education sentimentale* ; il voulait bien connaître son point de vue vis-à-vis de son œuvre. Admiré hors de France, Henry James dit de Sainte-Beuve qu'il est « le critique le plus fin que le monde ait connu. »

## **TD 5 : Approche du texte littéraire à l'aune de la méthode biographique sainte-beuviennne**

Application : Analyse externe de la Chevelure de Baudelaire

### **Objectifs escomptés de la séance :**

-. Initier les étudiants à l'approche biographique par la simulation d'une enquête sur l'auteur de l'œuvre, objet d'analyse.

-. Inculquer aux étudiants la notion d'approche externe, contextuelle du texte littéraire, par opposition à l'approche immanente, textuelle qui sera mise en relief dans le dernier chapitre.

Texte

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure ! Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir ! Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure, Des souvenirs dormant dans cette chevelure, Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !	5
La langoureuse Asie et la brulante Afrique, Tout un monde lointain, absent, presque défunt, Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique ! Comme d'autres esprits voguent sur la musique, Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.	10
J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève, Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ; Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève ! Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :	15
Un port retentissant où mon âme peut boire A grands flots le parfum, le son et la couleur ; Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire, Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.	20
Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ; Et mon esprit subtil que le roulis caresse Saura vous retrouver, ô féconde paresse ! Infinis bercements du loisir embaumé !	25
Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues, Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ; Sur les bords duvetés de vos mèches tordues Je m'enivre ardemment des senteurs confondues De l'huile de coco, du musc et du goudron.	30

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde !  
Sème le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir !

35

**BAUDELAIRE, Charles, *La chevelure, Spleen et idéal XXIII, Les Fleurs du mal* (1857)**

A l'aune d'une critique biographique d'obédience sainte-beuvienne, répondez aux questions ci-dessous :

a.- Qui est Baudelaire ? (Evoquez une biographie succincte de l'auteur)

d.- Effectuez une petite enquête sur le cénacle artistique du poète, pour ce faire il faut exploiter la succincte biographie de Baudelaire, précédemment mise en relief, pour répondre impérativement à la question : Qu'est-ce que *Les poètes maudits* ?

### **Corrigé du TD**

a.- Biographie succincte de Baudelaire

- Baudelaire : le déséquilibre de l'harmonie familiale

Pour le poète symboliste, l'harmonie familiale se brise avec la mort du père de l'enfant Baudelaire et le remariage rapide de sa mère avec le commandant autoritaire Jacques Aupick, homme d'ordre que l'enfant ne pourra jamais aimer. Pis encore Charles Baudelaire se sent trahi par le remariage rapide de sa mère. Ce remariage est considéré par l'enfant comme une malédiction initiale destinée à peser sur ses passions féminines ultérieures, toujours ardentes et toujours trahies.

En fait le remariage est considéré par le futur poète comme la chute originelle, loin du paradis perdu de l'enfance et de l'amour. Ipso facto Baudelaire avait mené une vie tragique très troublée dues aux frustrations affectives. La relation controversé avec la mère est un point commun entre lui et son ami Rimbaud haïssait également sa mère, et détenais des relations trop troublées avec les femmes...)

A Lyon où Aupick est promu général, Baudelaire entre au Collège puis poursuit des études au lycée Louis-le-grand à Paris. Il obtient le Bac, puis s'inscrit à la fac de droit. Cependant Baudelaire préfère aux études une vie de bohémien, dans le quartier latin, en

rupture avec la bourgeoisie et la société mondaine. Il tombe dans la déchéance : alcool, haschich, prostitution...

Baudelaire était un grand gaspilleur, un grand dilapidateur de l'héritage paternel, alors ses parents parviennent à le faire reconnaître juridiquement irresponsable, et il est considéré de ce fait comme un « éternel mineur », chose qu'il n'a pu digérée pendant toute sa vie.

Ainsi pour l'éloigner du milieu bohémien du quartier latin de Paris, sa famille l'envoie dans un voyage tropical, qui se reflète dans son poème *La chevelure* où les sensations tropicales exotiques et la couleur bleue de l'azur et des océans, ainsi que le noir dense de la chevelure de l'amour de sa vie, Mme Duval, figurent dans le poème, comme incarnation du contexte ou du hors-texte dans le texte, ainsi qu'on va le montrer dans le prochain travail dirigé.

#### - **Les amours de Baudelaire ; relations trop controversées avec les femmes**

D'après les biographes de Baudelaire, l'actrice Marie Daubrin est son premier amour. Cette femme lui est constamment fuyante ; le poète symboliste la quitte. Cinq ans après il tombe amoureux d'Apollonie Sabatier, femme jeune et belle amie de lettres que Baudelaire a rejetée après que cette dernière s'était adonnée à lui : « Il y a quelques jours, tu étais une divinité, te voilà femme maintenant ». Amour enfin pour Jeanne Duval. A 20 ans Baudelaire revient à Paris et dispose de l'héritage paternel ; il aime d'une passion dévorante Duval, actrice de Boulevard, sensuelle, fantasque (incertaine, variable, changeante), fruste. Elle était mulâtresse et surnommée, en raison de sa peau brune « la Vénus noire » ; elle était pour lui divine et bestiale. Elle sera, durant 23 ans, l'infidèle compagne de Baudelaire.

#### **b.- Milieu ou environnement artistique : Cénacle des Poètes maudits et influence d'Edgar Allan Poe**

Après avoir mis en relief le milieu biographique restreint de la famille du poète, passons maintenant au cénacle artistique qu'il fréquentait ou dont il était l'adepte.

##### **1- Les Poètes maudits**

Baudelaire est un poète maudit, c'est-à-dire rejeté par sa société bourgeoise à laquelle il appartient et dont il ne partage pas les valeurs.

Plus précisément l'expression *Poètes Maudits* est un article de Paul Verlaine où figurent les noms ci-après: Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Marcelline Desbordes-Valmore, Villier de L'Isle-Adam, Baudelaire.

Ces poètes se partagent les points ci-dessous :

### **Un corps tragique**

Maudits, ces poètes se caractérisent par une infirmité physique ou la consommation de drogues de différentes natures : opium hachisch..., ou de boissons alcooliques. Selon ses biographes, Baudelaire est mort par la syphilis due au désordre sexuel)

### **Des marginaux condamnés par la société**

Les poètes maudits dont fait partie prenante Baudelaire se considèrent comme profondément différents de la société bourgeoise et conformiste qui les entoure, ils souffrent de ce fait de leur marginalité pleinement assumée.

### **La provocation et la révolte**

Les Poètes maudits se sont révoltés contre la famille, la société et ses institutions (Rimbaud « j'ai horreur de tous les métiers »), et bien particulièrement contre la religion, et Dieu lui-même.

## **2- L'influence d'Edgar Allan Poe sur Baudelaire**

Edgar Allan Poe est un poète, romancier, nouvelliste, critique littéraire, dramaturge et éditeur américain ayant vécu au XIX<sup>e</sup> siècle. En France cet artiste protéiforme était très considéré à l'époque. Ainsi bien qu'il ait été auteur américain il avait été reconnu et défendu par Baudelaire et Mallarmé, bien particulièrement, dont ils partageaient le *spleen* ou la vision pessimiste du monde. Il est considéré par la critique contemporaine comme l'un des plus remarquables écrivains de la littérature américaine du XIX<sup>e</sup> siècle.

La vie de Poe ressemble en quelque sorte à celle des poètes maudits français, notamment à celle de Baudelaire. Bien qu'on ne connaisse pas exactement les causes de la mort d'Edgar Allan Poe, celle-ci serait vraisemblablement attribuée, d'après ses biographes, à des causes diverses : à la consommation excessive de l'alcool, à celle de la drogue, au choléra, à une maladie cardiaque, à une congestion cérébrale... Bref l'infirmité corporelle est un autre point commun entre Poe et les poètes maudits français.

### 3- L'adhésion au mouvement symboliste

L'adhésion de Baudelaire au mouvement symboliste n'est pas une coquetterie due au hasard, mais un engagement bien délibéré. Baudelaire est un artiste rebelle, iconoclaste, et les caractéristiques du mouvement, en tant que tel, le confirment. En effet un mouvement vise toujours un idéal, sous-tendu par des voies d'émancipation. Un mouvement est également un « Lieu de prospection qui à met à l'essai les matières de l'esprit »-. Il est le lieu de regroupements aux tendances plurielles, évolutives constituées de leurs différences qui se succèdent. Par contre les Ecoles sont des dogmes, sous-tendues par des lois prohibitives, prescrivant et proscrivant des règles et dont tendances sont convergentes. Dans cet ordre d'idées, il est à rappeler que c'est au nom de ces dogmes qu'a été refusé et condamné *Madame Bovary*, déclaré non conforme aux normes de l'écriture de facture balzacienne et aux exigences de l'éthique bourgeoise.

## **Cours magistral N°6 : 6-B-La critique universitaire**

### **Objectif escompté de la séance :**

- Inculquer à l'étudiant les étapes d'une approche positiviste du texte littéraire

#### **6-B-1-Définition et caractéristiques**

La critique positiviste dite aussi universitaire est le deuxième principal volet de l'histoire littéraire. Elle est basée sur la rigueur et l'objectivité « dans l'établissement des faits ». Elle est de la sorte opposée aux critiques idéologiques ou d'interprétation et à la critique impressionniste, basée sur la subjectivité du critique.

Conformément au postulat qu'on n'écrit, ni ne crée ex nihilo, les sciences s'engendrent les unes les autres. Il s'ensuit qu'en matière de savoir, de connaissance on est toujours l'héritier de quelqu'un ou de quelque chose, partant on crée à partir de ce qui existe déjà. Ainsi la mathématique a donné naissance à l'astronomie, qui a donné naissance à la physique, à la chimie... Or le principe positiviste en sciences étudie le comment non le pourquoi des choses, conformément à la loi de causalité qui établit, suite à la variabilité des expériences, des rapports de cause à effet constants, invariables entre deux événements, dans les mêmes conditions.

Gustave Lanson, professeur de littérature française à la Sorbonne et à l'École normale supérieure (dont il fut le directeur), est un grand représentant de l'histoire littéraire. Figure de proue de la critique universitaire, et imbibé qu'il est de la méthode expérimentale de Claude Bernard, ce critique exige une érudition et une précision quant à l'établissement des faits littéraires, et de la sorte il marque sa méfiance à l'égard de l'impressionnisme critique mais aussi de tout esprit de système. Sa méthode consiste à s'attacher particulièrement à la recherche des sources, aux inventaires précis, aux investigations de détail, à tout ce qui permet de replacer les œuvres dans les circonstances qui les ont vues naître. Aussi en vue d'expliquer de façon exhaustive l'œuvre, il s'intéresse particulièrement à l'histoire des idées.

En ce qui concerne sa méthode, Lanson pense, contrairement à Proust, que l'œuvre est le produit d'un moi entier et rationnel, d'un milieu et d'une époque, d'où son choix de l'expliquer en étudiant ses sources biographiques, littéraires, historiques et sociales.

Hyppolyte Taine est une autre figure emblématique de l'histoire littéraire ou la critique dite positiviste ou érudite. Il a pour ambition l'explication totale des activités de l'esprit humain et de ses productions intellectuelles et esthétiques.

En s'inspirant lui aussi de la méthode expérimentale de Claude Bernard, Hyppolyte Taine se veut, après Sainte-Beuve, le naturaliste des âmes en classant les idées et les grands écrivains pour saisir la psychologie des peuples. Son positivisme déterministe cherche de ce fait les causes qui sous-tendent, voire conditionnent la psychologie du génie créateur, régi selon lui par une triple détermination :

- **La race** : ou le conditionnement socioculturel du génie créateur, en vertu duquel le moi créateur est déterminé par un moi socioculturel transcendantal. Selon lui le texte littéraire est un produit sociétal.
- **Le milieu** : c'est le conditionnement environnemental ; il concerne l'entourage immédiat du créateur (le milieu bohémien de Baudelaire, par exemple) ainsi que les autres œuvres de la même époque. Un artiste qui côtoie, par exemple, un milieu surréaliste, développe un art qui s'inscrit vraisemblablement dans la mouvance de la sensibilité surréaliste.
- **L'époque** : ou le conditionnement historique : tout art se doit de se soumettre aux exigences épistémologiques de son époque. Le XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple, avait été dominé par le réalisme balzacien et le naturalisme de Zola, qui est, du point de vue épistémologique, à son tour influencé par la méthode expérimental de Claude Bernard.

### **6-B-2-Critique du positivisme de la critique universitaire**

Il est à rappeler que l'histoire littéraire s'inscrit dans l'obédience de la critique universitaire qui est aussi dite positiviste.

En effet pour Barthes, figure de proue de la nouvelle critique, la critique universitaire d'obédience positiviste fait abstraction du temps, en considérant la littérature comme éternelle, alors qu'elle est conjecturale, inscrite et située, au sens sartrien du terme, dans les circonstances ainsi que les exigences épistémologique de son époque, avec lesquelles elle entre dans un réseau complexes de relations. Selon C. Achour et S. Rezzoug, en 1963 Barthes s'érige contre la critique positiviste :

« [...] en limitant volontairement ses recherches aux circonstances de l'œuvre (même s'il s'agit de circonstances intérieures), la critique positiviste pratique une idée parfaitement partielle de la littérature ; car refuser de s'interroger sur l'être de la littérature, c'est du

même coup accréditer l'idée que cet être est éternel, ou si l'on préfère naturel, bref que toute littérature *va de soi*. » (ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, 1995 : p. 81)

Nous résumons, d'après C. Achour et S. Rezzoug, les failles ou inconvénients de cette méthode critique traditionnelle, la critique universitaire issue de l'histoire littéraire, dans les points ci-dessous :

a.- Sachant que la littérature est inscrite dans les exigences épistémologiques de son époque, qu'il existe une influence mutuelle entre la première et la deuxième (on verra dans la suite de nos cours que le structuralisme génétique goldmannien est basé, en tant que théorie critique, sur l'influence mutuelle entre l'œuvre, son créateur et le milieu qui l'a vue naître), cette méthode refuse l'historicité de la littérature. A titre d'exemple Racine n'écrit pas pour les mêmes raisons que Prout, ni dans la même forme.

b.- La méthode critique traditionnelle refuse de s'interroger sur l'être de la littérature, au profit de ses déterminations conjecturelles : le comment de la littérature sous-tendu par ses déterminations contextuelles oblitère une question essentielle : qu'est-ce que la littérature ?

c.- Le postulat d'analogie sous-jacent à cette méthode met la littérature en rapport avec un ailleurs : soit avec des œuvres précédentes, soit avec des circonstances historiques ou biographiques. Ce qui est donc mis en péril par la méthode en question c'est la créativité, caractéristique de la littérature inscrite forcément dans un processus évolutif. Or selon la perspective de l'histoire littéraire, en l'occurrence la critique universitaire, écrire c'est reproduire, copier, dupliquer s'inspirer, s'exprimer... en manifestant goût effréné pour l'anecdote biographique.

### **6-B-3-La méthode procédurale de la critique positiviste, appliquée au texte littéraire**

Pour conclure ce cours, voici schématiquement donnée la méthode positiviste universitaire quant à l'approche du texte littéraire. En effet pour approcher un texte, il faut passer par les étapes ci-dessous :

- Effectuer une enquête biographique sur l'auteur du texte à analyser.
- Etudier *le sens littéral* du texte. Pour ce faire il faut se poser les questions d'investigation suivantes : Quel est le thème dont parle le texte? Comment est-il évoqué ? En replaçant le texte dans son contexte d'émergence, il faut évoquer le

tempérament qui sous-tend ce texte, ainsi que les allusions historiques ou biographiques qu'il véhicule.

- Etudier *le sens littéraire* du texte : effectuer une étude paratextuelle du texte, mettre en relief ses valeurs intellectuelle, sentimentale et artistique.
- Effectuer une comparaison entre la forme et le fond du texte...
- Etudier le milieu artistique du créateur (écrivain, poète...), pour ce faire il faut exploiter sa biographie tout en la mettant en corrélation avec le milieu intellectuel avec qui il détient des rapports affinitaires. Dans l'exemple qui sera analysé en TD, il faut répondre impérativement à la question : Qu'est-ce que *Les poètes maudits* ? car Baudelaire faisait partie intégrante de ce cénacle ou catégorie de poètes.
- Etudier la réception du poème, pour ce faire, il faut préciser les réactions de la société à la suite de la publication du texte : acception ou rejet. Pourquoi ? Pour ce faire il faut préciser le genre de la critique au crible de laquelle est passée l'œuvre, objet de critique.

## TD 6 : Approche positiviste d'obéissance lansonnienne d'un poème

### Objectifs escomptés de la séance :

Application de la méthode critique positiviste à un poème symboliste, suivant les étapes ci-dessous :

- Etude du sens littéral du texte
- Etude du sens littéraire du texte
- Etude de la réception du texte
- Précision du genre de critique au crible duquel est passé ce texte.

Texte-support : Charles Baudelaire, *La chevelure*, *Spleen et idéal XXIII*, *Les Fleurs du mal* (1857)

Appliquez la méthode de la critique positiviste lansonnienne au poème *La chevelure* de Baudelaire, en répondant aux questions ci-dessous :

- 1- Etudiez *le sens littéral* du texte, en répondant aux questions ci-après : quel est l'objet décrit dans le texte ? Comment est-il décrit ? (Explicitez les images et les figures par lesquelles il est décrit). En s'appuyant sur l'enquête biographique précédemment effectuée (TD 5) replacez le texte dans son contexte d'émergence, puis évoquez le tempérament qui sous-tend ce texte, et tout le recueil poétique *Les Fleurs du mal* (1857) en général, ainsi que les allusions historiques ou biographiques véhiculées par le poème.
- 2- Etudiez *le sens littéraire* du poème : Le sens du titre du recueil poétique *Les Fleurs du mal* : que signifie cette expression eu égard au contexte de son émergence ? Quelles sont ses valeurs intellectuelle, sentimentale et artistique. Comparez entre forme et fond du texte...
- 3- Etudiez la réception du poème dans l'époque qui l'a vu naître : sachant que ce texte est extrait du recueil poétique *Les Fleurs du mal*, précisez comment avait réagi la société vis-à-vis de ce recueil : acception ou rejet du recueil. Précisez également le genre de la critique au crible de laquelle est passé ce même recueil.

### Corrigé du TD

- 1- Etude du sens littéral du texte

Objet décrit : *La chevelure d'une femme*. En fait en étudiant ce poème on peut facilement se rendre compte des traces du voyage tropical auquel était contraint Baudelaire, ainsi on y trouve celle des :

- **Les tristes tropiques**

Pour rappel, afin de l'éloigner des mauvaises fréquentations du quartier latin de Paris, la famille Aupick décide d'offrir un long voyage à ce garçon de 20 ans : on l'embarque sur Calcutta. Quelques jours après à l'île Maurice puis à l'île Bourbon (l'actuell Réunion), avant de rejoindre enfin Paris. Les biographes de Baudelaire affirment que *La chevelure* est un poème qui a été rédigé pendant cette odyssée tropicale, en souvenir de sa bien aimée, la métisse Jeanne Duval. Ainsi on trouve dans ce poème les souvenirs tropicaux : soleil, paresse, loisir embaumé nourrissent le thème de l'évasion, loin de l'ici-bas, dans les bercements de la mer. Le mouchoir agité en guise d'adieu évoque symboliquement le voyage« Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir ! » vers N 5 ...

- **Le thème du poème**

L'objet décrit est une chevelure, c'est une synecdoque d'une femme (en rhétorique cela veut dire une partie représentative d'un tout). Or si l'on considère cet objet on peut facilement se rendre compte que cette chevelure a les mêmes caractéristiques de celle de la bien-aimée de Baudelaire, la madone Jeanne Duval, la mulâtresse qui avait fait souffrir ce poète : couleur très noire de la chevelure, sa densité ou pilosité, son ondulation, ses tresses, ses parfums embaumés, son animalité...Bref il y a une correspondance parfaite entre l'objet décrit dans le texte et la chevelure de la femme à laquelle il y est fait allusion.

Il s'ensuit que ses deux éléments (les souvenirs tropicaux et la chevelure) suffisent à établir une correspondance entre le hors-texte baudelairien et son intra-texte, ou entre contexte et texte, qui est le principe même de *l'histoire littéraire* en l'occurrence l'approche positiviste ou érudite du texte, qui est de ce fait une approche externe du texte.

Concernant le tempérament qui sous-tend ce texte on peut se rendre compte qu'une certaine tristesse, une certaine mélancolie mêlée de nostalgie qui s'en dégage (Des souvenirs dormant dans cette chevelure : le rappel d'un être aimé dont on s'est séparé partage voire écartèle le sujet de la souvenance entre la joie intense et la grande mélancolie.)

**2- Etude du sens littéraire du poème**

Signification de l'expression paradoxale *Les fleurs du mal*

*Les Fleurs du mal* est un titre oxymore, provocateur ; la fleur en poésie connote l'éclat innocent et pur et évoque souvent la jeune femme désirée. On dit souvent d'une femme belle qu'*elle est comme une fleur*. Il s'agit donc d'une chose positive, euphorique à laquelle on a associé une chose incontestablement négative, dysphorique : *le mal*. Or, apparemment, du point de vue référentiel, *fleurs* et *mal* ne riment pas entre eux, sont incompatibles, à cause de cette association paradoxale.

### **Le sens littéraire du poème**

Mais essayons de donner du sens à cet oxymore : en fait dans l'expression *Les fleurs du mal* la préposition *de*, contenue dans le partitif *du* désigne l'appartenance et l'origine. Ainsi *les oranges de Constantine*, est une expression par le biais de laquelle la préposition *de* désigne l'origine constantinoise des oranges.

Dans notre contexte le mot *fleur* est une métaphore qui signifie les poésies, c'est à dire des joyaux du langage extraits du mal. Le mal dont il s'agit ici c'est la vie difficile qu'a vécue Baudelaire, c'est le mal de ce monde ici-bas touché de corruption, de trahison, de déboires, de maladies... Et ces *fleurs du mal* ne sont autre que la transfiguration, la transformation du mal de ce monde en beauté, par le biais de l'alchimie de la poésie. Ce sont donc les poèmes écrits en compensation de ses malheurs. Le projet du poète consiste donc en ceci qu'il désire transformer la réalité vulgaire, misérable et prosaïque par l'art, la poésie en l'occurrence, en réalité poétique. D'où la modernité de Baudelaire.

En effet de ce point de vue on dit que Baudelaire n'est pas classique, car d'un sujet vulgaire, non conforme à la Belle-nature, il a fait une beauté, des poèmes éternels qui continuent encore à nous fasciner : il a pu extraire le bien (la poésie) du mal (la vie et ses difficultés)

En fait la vie de Baudelaire est placée sous une triple malédiction, qu'il a l'ambition de transformer en art :

- Le travail poétique : Il est dur et infini, et vise l'idéal.
- La souffrance physique et morale
- La souffrance sociale : Baudelaire est un marginaux ayant boudé sa société bourgeoise, et ses valeurs.

Maudit et solitaire, il se replie donc dans l'art, comme refuge et salvateur.

Du point de vue formel le poème est un alexandrin classique, mais du point de vue de la thématique abordée, il est moderne.

### 3- La réception du poème

*Les Fleurs du mal* est un recueil qui a non seulement été rejeté mais condamné en France, eu égard à la morale bourgeoise, régie par une critique dogmatique. En fait le 25 juin 1857 ce recueil fait scandale et il est condamné pour « offense à la morale publique et aux mœurs. ». C'est la même année où est condamné *Madame Bovary* de Flaubert pour délit d'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs :

« Il n'apparaît pas que son livre (en l'occurrence *Madame Bovary* de Flaubert) ait été, comme certaines œuvres, écrit dans le but unique de donner une satisfaction aux passions sensuelles, à l'esprit de licence et de débauche, ou de ridiculiser des choses qui doivent être entourées du respect de tous [...]. Il a eu le tort seulement de perdre parfois de vue les règles que tout écrivain qui se respecte ne doit jamais franchir, et d'oublier que la littérature, comme l'art, pour accomplir le bien qu'elle est appelée à produire, ne doit pas seulement être chaste et pure dans sa forme et dans son expression. » (Verdict du tribunal correctionnel à Paris, le 31 janvier 1857)

Mais pour une critique éclairée, non dogmatique *Les fleurs du mal* sont soutenues par le goût de choquer, de provoquer hérités du romantisme : ici réside sa valeur et sa modernité incarnée aussi par une complicité certaine émetteur récepteur du recueil.

N.B Travail à faire

En complément de la partie du cours sur la critique érudite bien précisément sur la triple détermination du génie créateur, selon Hyppolyte Taine, par *la race, le milieu et l'époque* :

a- Faites une petite recherche sur qu'est-ce que *l'esthopsychologie* selon Emile Hennequin, puis précisez contre qui était adressée cette esthopsychologie.

b-.Précisez la problématique développée dans *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust.

## **Cours magistral N 7 : 7-C: Approche sociocritique du texte littéraire entre immanence et contextualisation**

### **Objectifs escomptés de la séance :**

- Mettre en lumière les différences substantielles entre la sociocritique et l'histoire littéraire dont elle dérive
- Mettre en exergue la différence entre la sociocritique et la sociologie de la littérature

#### **7-C-1-Définition de la sociocritique**

La sociocritique est née au début des années 1970 autour de la revue *Littérature* et des travaux de Claude Duchet. Bien que cette méthode critique soit issue des approches positivistes, de l'histoire littéraire bien précisément, elle s'inscrit d'ailleurs dans la mouvance de la critique dite *nouvelle* dont elle se démarque par sa méthode et ses objectifs heuristiques. En effet en se voulant être *une étude interne du texte littéraire*, elle en analyse la forme en liant la structure du texte à celle du langage du groupe social auquel appartient l'écrivain, par le biais de la recherche d'une certaine *homologie* entre la forme textuelle et la structure mentale et socioéconomique du groupe social dont est issu le texte, ainsi que l'idéologie qui sous-tend ce dernier. Pour la sociocritique une forme textuelle correspond à une vision du monde. Elle est de ce fait différente de *la sociologie de la littérature* qui est une analyse externe des conditions de l'accomplissement de l'acte littéraire, c'est-à-dire des conditions de production et de réception du texte littéraire, ainsi qu'on va le montrer ci-dessous.

D'un autre côté, selon Claude Duchet le projet de la sociocritique consiste à explorer un aspect essentiel de la littérature: la *socialité* ou dimension sociale des textes littéraires. Elle entendait ainsi appréhender celle-ci (la socialité), non pas aux alentours de l'écrit, à l'instar de l'histoire littéraire, dans ce qu'il est souvent convenu d'appeler le contexte (biographique, socioéconomique, politique, artistique...), mais dans la matérialité même du discours : du côté palpable des signes corrélés au milieu dans lequel ils ont été produits. C'est pour cette raison qu'elle est considérée comme une analyse interne du texte littéraire, ainsi qu'on l'a précédemment souligné. La socialité étant un moule déterminant de la structure du texte.

D'après Claude Duchet, c'est parce qu'il est langage, et travail sur le langage, que le texte littéraire dit le social. Il ne le fait pas seulement à partir de sa thématique, de son

contenu, mais aussi à travers ses façons de dire, de moduler le discours social, d'orienter le regard du lecteur sur le réel. Dans ce sens pour la sociocritique le texte, littéraire en l'occurrence, n'est pas un simple reflet documentaire du réel, mais une composante essentielle de ce réel, capable d'influencer le regard du lecteur vis-à-vis du réel. Dans ce même ordre d'idées, on le verra, le concept d'*homologie*, pièce maîtresse du *structuralisme génétique* goldmannien met en relief l'isomorphisme ou la symétrie entre la structure de l'œuvre et celle de la vision du monde de la société qui l'a vue naître.

N.B : Il faut signaler, de prime abord, que la sociocritique n'est pas une sociologie empirique (Elle n'est pas une science nomothétique ( En matière de droit « La nomothétique est une méthode utilisée par les législateurs qui consiste en l'observation de faits généraux et récurrents qui permettent par la suite de tirer des principes et d'élaborer des textes de loi » (Dictionnaire) (« Discipline visant à tirer des lois générales à partir de faits constatés ») ayant pour objet d'étude « [la] recherche des lois d'évolution des sociétés (Comte, Marx) , [les] régularités historiques (Weber), [la] recherche de relations fonctionnelles entre les phénomènes sociaux (Durkheim, [la] logique des actions non logiques (Pareto) » (Encyclopédie universelle, p. 212), ni une sociologie de la littérature. Elle se distingue radicalement de ces deux dernières par son objet d'étude (le texte littéraire), par ses hypothèses heuristiques ou découverte (la manière dont est conçu le texte littéraire n'est pas arbitraire, mais elle est due à des déterminations objectives, par exemple l'influence du milieu biographique, socioéconomique, politique et idéologique sur l'écrivain) et sa problématique générale (la socialité du texte est moulée dans un langage qui l'exprime). C'est ainsi que la sociocritique n'est pas la *sociologie de la littérature* parce qu'elle ne s'occupe ni de la mise en marché du texte ou du livre, ni des conditions du processus de création, ni de la biographie de l'auteur, ni de la réception des œuvres littéraires dans le cadre de ce qu'on appelle l'esthétique de la réception. Ces tâches relèvent des préoccupations de *la sociologie de la littérature*, dite aussi « la sociologie des contenus » (Goldmann). De ce fait elle ne s'intéresse pas au sens mais au comment du sens, au procès de la lignification engagé dans le texte, investi de ce fait d'une approche immanente mais qui n'oblitére pas sa dimension sociale, ou plus précisément sa socialité.

### **7-C-2-Sources de la sociocritique**

Plusieurs disciplines sont à l'origine de l'émergence de la sociocritique dont les principales sont :

### 7-C-2-1-L'histoire littéraire

La sociocritique s'inspire largement de l'histoire littéraire traditionnelle dont elle est une branche renouvelée. En fait qu'elle soit d'obédience beuvienne, tainienne ou Lansonienne, *l'histoire littéraire* explique, et de façon positiviste très rigoureuse, ainsi qu'on l'a déjà vu, le texte par son contexte, c'est-à-dire par ses déterminations et attaches extérieures, sans chercher les modalités de l'inscription du contexte dans le texte, ainsi que l'explique Pierre Laforgue :

« Pour cela il nous semble que la sociocritique est la perspective qui ouvre le plus d'horizons. Un de ses premiers mérites dans le domaine de l'histoire de la littérature ou de l'histoire littéraire est qu'elle permet d'interroger la relation entre histoire et littérature, sans risquer de revenir au positivisme le plus naïf ou au lukácsisme le plus étroit, dans la mesure où son objet est d'étudier l'inscription du social, du politique et de l'historique dans le texte. » (LAFORGUE, Pierre. 2003 : p. 543-547)

### 7-C-2-2-La sociologie de la littérature

Cette branche des sciences humaines est apparue vingt ans avant la sociocritique. Pierre Bourdieu est la figure de proue de la sociologie de la littérature française. Pour ce dernier l'écrivain évolue dans un *champ littéraire* qui détermine sa création, sa sensibilité, ses orientations esthétiques et idéologiques. La sociologie Bourdieusienne est de ce fait attentive aux *positions* et aux *positionnements* dans le champ littéraire. Dans cette optique, l'écrivain est perçu comme un agent (mais il faut dans ce cas parler de patient parce qu'il est conditionné par les facteurs susmentionnés) qui doit se faire une place dans l'ensemble des courants et écoles existants pour obtenir une reconnaissance des instances autorisées, des institutions en place, de ses pairs, ou encore du grand public.

Selon Bourdieu la société est constituée de structures objectives appelées champs : les champs médiatiques, politiques, l'institution scolaire, la famille, l'Etat.... Ce sont « ces structures sociales objectives » (C.L. Strauss) qui nous conditionnent, nous déterminent, s'imposent à nous. C'est ce que la critique marxiste appelle la *conscience collective* qui est le véritable créateur.

**Exemple :** La structure institutionnelle objective qui est l'école est un appareil idéologique de l'Etat, elle nous conditionne à penser d'une certaine manière, dès notre tendre enfance. Elle est donc, selon nous, la deuxième institution, après la famille, consiste à mouler notre idéologie dans ses carcans.

*Les structures sociales objectives* sont aussi « des lois inconscientes », indépendantes de notre connaissance et de notre volonté. La langue est une structure sociale, dont les lois et les modes de fonctionnement ne dépendent pas de nous. Par

conséquent elles conditionnent notre pensée. Selon Barthes, la langue, de par son innéisme, s'impose à l'individu de façon autoritaire.

La lecture, ou la réception, est également soumise à la logique du « champ littéraire » en ce sens que la lecture est préformatée par l'imposition des normes et des arbitraires culturels, ainsi que par les palmarès et l'idéologie de la littérature produites par les instances de légitimation et de reproduction que sont la critique (par le biais des prêtres qu'elle décerne) et l'école qui impose des normes socioculturelles à ne pas transgresser. Ainsi un appareil idéologique de l'état (désormais AIE), tel que les maisons d'éditions, joue un rôle décisif quant à la consécration des écrivains. A titre d'exemple, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une œuvre n'est recevable que si elle est conforme aux normes de l'écriture balzacienne. Autrement dit elle doit s'inscrire dans la mouvance de l'écriture réaliste, ou dans celle de l'écriture naturaliste d'obédience zolienne, de la deuxième moitié du siècle. En bref elle doit se conformer aux exigences édictées soit par le réalisme, soit par le naturalisme.

Selon Pierre Popovic, la sociologie de la littérature se développe selon trois voies principales: la sociologie de la vie et des pratiques littéraires, l'analyse des contenus et la sociologie de la création littéraire.

#### **7-C-2-2-1-La sociologie de la vie et des pratiques littéraires**

Cette branche s'intéresse aux choses, aux circonstances qui entourent l'accomplissement du texte. Fondée sur des enquêtes de terrain et des collectes de données matérielles vérifiables, trouvant ses moyens dans la statistique ou l'entretien, cette sociologie empirique a pour objet le système des relations sociales, des modes de socialisation et des pratiques reliés à l'exercice de la littérature, autrement dit « la vie littéraire » et l'ensemble des conditions de production, de diffusion et de consommation qui sont les siennes.

#### **7-C-2-2-2-L'analyse des contenus**

Pour cette branche de la sociologie de la littérature, la littérature est le reflet plus ou moins fidèle de son époque. L'analyse de contenu s'occupe aux valeurs, aux thèmes, aux idées et aux représentations sociales repérables dans les textes littéraires de quelque facture qu'ils soient. Le texte est alors tenu pour un matériau ou document sociologique

dans lequel le sociologue cherche des significations localisables. Ainsi conçus comme documents fiables, les romans de Flaubert reflètent la société française du XIX<sup>e</sup> siècle dominée par le capitalisme. Les romans de Balzac mettent en scène la lutte des classes sociales. *L'incendie* de Mohamed Dib met en scène la misère des Algériens et le réveil de leur conscience nationaliste et politique au contact avec les injustices de l'administration coloniale...

### **7-C-2-2-3- La sociologie de la création littéraire**

La sociologie de la création littéraire étudie les rapports entre les choses et les mots, c'est-à-dire entre le contexte et le texte. Cette catégorie se subdivise en deux sous-ensembles.

#### **7-C-2-2-3-1-La sociologie de la lecture des œuvres**

Cette dernière se concentre sur des faits objectifs et des données vérifiables tels que l'évolution des prix de vente, l'établissement des règles du droit d'auteur, la mise en place des circuits de diffusion, la composition sociale des lectorats (etc.), elle se place alors sous la bannière de la sociologie de la vie et des pratiques littéraires décrite ci-dessus. Elle peut cependant se placer du côté de la réception dès lors qu'elle étudie les réactions que manifestent des publics variés, spécialisés ou non, envers les textes et leur esthétique : *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire et *Madame de Bovary* de Flaubert sont, à cet égard, des exemples pertinents que nous avons déjà étudiés et sur lesquels nous reviendront ultérieurement.

En guise d'illustration, citons Flaubert, incompris et mal lu au début de la publication de *Madame Bovary*, œuvre qui manifeste une défiance chronique clairement affichée vis-à-vis de la critique qui oublie l'œuvre et sa valeur esthétique, pour des considérations souvent morales qui n'ont rien à voir avec l'art :

« C'est perdre son temps que de lire des critiques. Je me fais fort de soutenir dans une thèse qu'il n'y a eu une bonne depuis qu'on en fait, que ça ne sert à rien qu'à embêter les auteurs et abrutir le public, et enfin qu'on fait de la critique quand on ne peut pas faire de l'art, de même qu'on se met mouchard quand on ne peut être soldat. » (MARTINEZ, Michel, 1998 :99)

#### **7-C-2-2-3-2-L'esthétique de la réception**

Les travaux de Hans-Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*) et ceux de l'École de Constance ont accompagné sur le terrain de l'histoire et de l'étude de

l'évolution des normes du goût l'émergence de cette tendance critique dans les années 1980. Pour l'« esthétique de la réception » les textes surviennent dans un « horizon d'attente » que déterminent l'expérience qu'ont les lecteurs du genre de l'œuvre, leur accoutumance à ses thèmes et à sa forme, leur gestion de l'écart entre le langage littéraire proposé et les langages prévalant dans le monde réel. Pour Jauss le propre d'une grande œuvre est de rompre avec l'horizon d'attente préexistant. L'œuvre novatrice transgresse donc les normes esthétiques établies en affichant un écart esthétique décisif par rapport aux habitudes de lecture déjà convenues. Mais cet écart esthétique peut susciter l'incompréhension du public, dérouter par une norme nouvelle. Jauss, le théoricien de la réception, donne l'exemple du procès que valut à Flaubert la publication de *Madame Bovary*. En effet lorsque ce roman parut en 1857, les lecteurs de l'époque, conditionnés qu'ils étaient par un horizon d'attente conforme aux normes romanesques, en l'occurrence esthétiques et éthiques, établies à partir du roman de type balzacien, furent déconcertés par le roman novateur de Flaubert, notamment par la volonté d'impersonnalité et l'emploi systématique du *style indirect libre*, procédé qui brouille la perspective narrative (le problème de point de vue), installe l'ambiguïté, et, partant, dérouté le lecteur. A ce propos on se souvient bien que Flaubert et Baudelaire ont comparu, en 1857, devant le tribunal correctionnel de Paris pour outrage aux mœurs publiques et à la religion, à cause de *Madame Bovary* et *Les Fleurs du mal*, respectivement.

## **TD 7 : L'Ecole de Constance. Evaluation d'une œuvre à l'aune de l'esthétique de la réception**

La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente de l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » (Horizontwandel) requis par l'accueil de la nouvelle œuvre, détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue et que la conscience réceptrice n'est plus restreinte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience, l'œuvre se rapproche de l'art « culinaire », du simple divertissement. Celui-ci se définit, selon l'esthétique de la réception, précisément par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant : il satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui sert du « sensationnel » sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne, convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux - mais seulement pour les « résoudre » dans le sens le plus édifiant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance. Si, au contraire, le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public, il s'ensuit de là que cet écart, qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est approuvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité, peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir. C'est de ce deuxième changement d'horizon que relève notamment le classicisme de ce qu'on appelle les chefs-d'œuvre ; leur beauté formelle désormais consacrée et évidente et « signification éternelle » qui semble ne plus poser des problèmes les rapprochent dangereusement, pour une esthétique de la réception, de l'art « culinaire », immédiatement assimilable et convaincant, de sorte qu'il faut faire l'effort pour tout particulier de les lire à rebours de nos habitudes pour ressaisir leur caractère proprement artistique. »

JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Editions Gallimard, Paris. pp. 53-54.

### **Questions d'exploitation du texte**

- 1- Selon H.R. Jauss, le critère qui sous-tend la valeur esthétique d'une œuvre est déterminé par quatre paramètres. Citez-les.
- 2- A l'aune de quoi est jugée donc la valeur esthétique d'une œuvre d'art littéraire ?
- 3- La valeur esthétique d'une œuvre est-elle absolue et définitive, ou, au contraire est-elle provisoire et contestable ? Expliquez pourquoi.

- 4- Dans ce sens nous pouvons donc comparer *l'esthétique de la réception*, méthode critique de l'école de Constance, avec une autre méthode critiquée par. Laquelle ? Expliquez le point de convergence entre ces deux méthodes.
- 5- Qu'entend H.R. Jauss par l'expression l'art culinaire ? En quoi consiste le danger de celui-ci ?

### **Corrigé du TD :**

- 1- Selon H.R. Jauss, le critère qui sous-tend la valeur esthétique d'une œuvre, partant les modalités de sa recevabilité est déterminé par quatre paramètres : le premier critère concerne l'œuvre conformiste qui répond à l'attente de son premier public, la satisfait, bref ne la provoque pas. Le deuxième critère consiste dans le fait du dépassement de cette attente par l'œuvre. Le troisième c'est la déception de cette attente en ce sens que l'œuvre déroge aux attentes de son public. Le quatrième critère est la provocation nette de l'instance réceptrice, en l'occurrence par la contradiction des ses attentes.
- 2- La valeur esthétique d'une œuvre d'art littéraire consiste dans la transgression délibérée de l'horizon d'attente de l'instance lectrice, dans la remise en causes de ses expériences de lecture antérieures. Ainsi selon Jauss, plus l'œuvre s'éloigne de de l'horizon d'attente du lecteur, plus elle a de la valeur artistique, et vice versa.
- 3- La valeur esthétique d'une œuvre n'est pas absolue et définitive, mais elle est, au contraire, provisoire et contestable.  
Explication : Quand une œuvre nouvelle apparaît pour la première fois en transgressant le goût et l'horizon d'attente dominants de son époque, elle acquiert une statut particulier d'œuvre novatrice, mais au fur et mesure du passage du temps, son éclat diminue, et pour cause, elle devient familière et ne dépayse, de ce fait pas, le lecteur. Bref elle tombe dans la banalité.
- 4- L'esthétique de la réception peut être comparée à la méthode critique impressionniste, intuitive qui cherche dans l'œuvre un gout subjectif qui ne flatte pas le gout objectif dominant. L'œuvre d'art devient une source de plaisir et d'étonnement pour son récepteur.
- 5- Lorsque l'œuvre est reçue comme chef-d'œuvre éternel, incontestable, elle devient comme un art culinaire de pure consommation. Bref quand l'œuvre devient classique.

## **Cours magistral N 8 : 8-D-Les travaux des philosophes marxistes**

### **Objectifs escomptés de la séance :**

- Mettre en lumière la genèse sociale des structures littéraires
- -La mise en opposition de l'inconscient idéologique des œuvres et la création individuelle.

L'origine de l'approche sociocritique du texte littéraire puise également ses racines dans la systématisation du rapport entre Littérature et Société, qui s'est opérée dans la mouvance du marxisme. Selon les penseurs marxistes, l'œuvre littéraire est considérée comme « reflet » d'un contexte historique, d'une idéologie et des rapports socioéconomiques qu'entretiennent les individus d'un groupe social donné. Ainsi la sociocritique (inspirée par les travaux de Marx (*L'Idéologie allemande*), du Hongrois Luckas (*Balzac et le réalisme français*, 1936, *Le roman historique*, 1960, *La théorie du roman*, 1920, 1968, des travaux du russe M. Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman* traduction française, 1978, et des de ceux des philosophes français Althusser, Goldmann, et sa théorie du *Structuralisme génétique*, et Pierre Bourdieu, avec sa théorie du champ) se voit développer ses investigations selon trois grands axes de recherche :

a.- La genèse sociale des structures littéraires, théorisée par Goldmann dans Le structuralisme génétique.

b.- L'inconscient idéologique des œuvres qui met en opposition la création individuelle et les groupes créateurs.

c.- Le fonctionnement de l'institution littéraire (Travaux de Barbéris, Duchet, Jacques Dubois...

### **8-D-1-L'héritage bakhtinien**

Les travaux de Mikhaïl Bakhtine sont d'un apport fondamental pour la sociocritique. Elles s'appuient sur deux principaux postulats. Le premier étant : « l'interaction générale des langages » ; dans ce sens la critique bakhtinienne basée sur la mise en examen des relations entre culture populaire et littérature (le carnavalesque et le grand essai sur Rabelais), l'étude du dialogisme, a mis au goût du jour des concepts fondamentaux pour l'analyse du texte littéraire tels que le *dialogisme*, la *polyphonie*, le *plurilinguisme*. En d'autres termes, Bakhtine a mis au goût du jour la dimension

hétérogène du texte littéraire, qui n'est pas écrit selon un langage adamique neutre, mais constitué d'un bruissement de langages issus de différentes classes et couches sociales.

Pour Bakhtine le signe étant social, de la sorte sa philosophie du langage, en partant du postulat qu'il n'existe pas de langage adamique (Il n'ya que Adam mythique qui avait parlé dans un monde encore vierge), neutre, se fonde ainsi sur l'idée que tout énoncé est toujours déjà gros d'altérité, car les mots viennent à la parole marqués par l'usage que d'autres en ont eu, et par suite imbibés d'une charge idéologique et circonstancielle. Toute parole, tout discours, tout texte reprend, reconfigure du déjà-formulé/ dit/ écrit. Pour Bakhtine le texte littéraire met en scène un bruissement inéluctable de différents langages sociaux à l'intérieur d'une seule voix, celle du narrateur, figure déléguée de l'auteur. Et en vertu de cette hétérogénéité linguistique et discursive le texte est apparemment monologique (géré par une seule voix) mais essentiellement et foncièrement dialogique. L'énoncé ironique est un exemple pertinent du fonctionnement dialogique du discours, notamment littéraire.

Le deuxième postulat de Bakhtine consiste dans le fait que le texte littéraire est l'arène d'une lutte idéologique que l'écrivain cristallise dans son texte sans être le véritable créateur : « la conscience individuelle, écrit Bakhtine, n'est pas l'architecte de la structure idéologique, elle en est seulement l'habitant, logé dans l'édifice social des signes idéologiques » (BAKHTINE, Mikhaïl, 1978, p : 12)

Cette idée de la conscience collective créatrice est, à son tour, à l'origine du structuralisme génétique goldamannien.

*L'École de Montréal* part du principe dialogique bakhtinien. En s'appuyant sur des concepts fondamentaux issus de la critique Bakhtinienne, tels que la dimension carnavalesque de l'échange, le plurilinguisme, le dialogisme, le chronotope..., les adeptes de cette école mettent en examen les relations dialogiques entre la culture populaire de la marge et la culture savante, ils s'intéressent aussi à tout ce qui relève de l'hétérogène dans un texte, à l'intertexte et l'interdiscours.

### **8-D-2-Les travaux de George Lukács**

Georg Lukács, formé par l'École de Francfort dont Lucien Goldmann sera le successeur, est un critique marxiste qui avait travaillé sur les œuvres réalistes du XIXe

siècle. Pour ce philosophe hongrois, les grandes œuvres romanesques, et, bien particulièrement celles issues du réalisme du XIXe siècle (Cf. à ce sujet *Balzac et le réalisme français*, 1936), reflètent les principales étapes de l'évolution humaine, et guident en même temps les hommes dans leur combat idéologique. On s'éloigne ici progressivement de la notion traditionnelle de l'œuvre comme reflet.

Son analyse des œuvres réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle l'avait conduit à postuler que ces dernières inventent un personnage type, le bourgeois, l'ouvrier, par exemple.

En inscrivant sa méthode critique dans une perspective marxiste, Lukács définit, dans sa préface au *Roman historique*, la méthode en question comme « la recherche de l'action réciproque entre le développement économique et social, et la conception du monde et la forme artistique qui en dérivent »

Selon Lukacs, l'individualité de chacun disparaît totalement sous les aspirations du groupe social. La théorie littéraire sociologique conçue par ce philosophe marxiste s'appuie sur l'homme dans sa totalité, son évolution, ses contradictions engendrées par une société de classes qui n'est pas uniforme. La vision du monde d'un écrivain est le lieu de cumul où se rencontre les différentes luttes : idéologique, culturelle, familiale et politique entre l'écrivain et la société dans laquelle il vit. Une œuvre littéraire atteint une vision du monde ou une dimension totale de l'univers quand l'écrivain parvient à saisir l'espace social, qui est en perpétuelle mobilité historique, dans lequel évolue le personnage central.

### **Le concept de héros problématique**

On doit à Lukács d'avoir mis au goût du jour le concept fondateur de *héros problématique*, c'est-à-dire un personnage en marge de sa société dont il conteste les valeurs, en recherchant d'autres qui soient plus authentiques dans un monde dégradé, corrompu, par le pouvoir de l'argent.

La réflexion sur la relation entre l'œuvre littéraire et la société est analysée à partir de l'évolution sociale, économique ou culturelle de l'Occident depuis l'antiquité jusqu'au XIXe siècle, connu par ses mutations historiques, sociopolitiques et économiques (La Révolution industrielle qu'a connue l'occident en ce Siècle a bouleversé les cadres et les modes de pensée traditionnels et installé de nouveaux rapports de force). Le point de départ de cette évolution est la société antique dite close, le point d'arrivée de Lukacs c'est la société occidentale en crise. Ce philosophe donne comme exemple de société close la

Grèce antique à laquelle correspond la forme littéraire de l'épopée. Il explique que dans ce genre littéraire il y avait un certain équilibre entre l'individu et l'univers, le cosmos. Cette Harmonie ne signifie pas que l'individu de cette période soit passif. Selon Lukács l'homme antique ne vit aucun abîme qui le pousse vers la "chute " ou vers les " cimes ". Cet équilibre s'explique par le fait que l'univers des sociétés closes est régi par les divinités qui dictent au destin l'événement heureux et malheureux que vivent les hommes de la Grèce antique. En fait, l'homme grec de cette période est souvent en possession de réponses, par conséquent, pris dans la suffisance, il ne pose pas de questions. Cela est dû au fait que le monde grec était harmonieux car il n'y avait aucune déchirure, aucun conflit entre l'individu et l'univers.

A l'époque de la société occidentale en crise, le roman, genre de la subjectivité, de l'individualité et de la contestation, remplace, voire décline, l'épopée et la relation entre le monde et le moi, entre l'univers et le héros n'est plus harmonieuse, comme jadis, mais conflictuelle. L'individu se détache de la masse, s'en démarque. Ipso facto le héros du roman devient un individu solitaire, en marge de sa société, contrairement, voire au mépris du héros de l'épopée qui est un personnage collectif. L'harmonie entre le moi et les autres, entre le personnage et l'univers social qui existait dans l'épopée n'existe plus dans le roman. Elle est remplacée par la distorsion et la déchirure.

### **Comparaison entre roman et épopée, selon Georg Lukács**

On doit à Georg Lukács d'avoir fait une comparaison systématique entre les caractéristiques formelles et idéologiques du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle et celles de l'épopée antique. En fait en considérant le roman comme la forme dégradée de l'épopée, Lukács postule que « la problématique de la forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué. » (LUKACS George. 1968, 12)

En effet concernant l'épopée, ce philosophe qui a largement inspiré Goldmann, fait constater que l'évolution de la mentalité du monde ancien, en l'occurrence antique, vers un monde nouveau s'est cristallisé par l'émergence d'une forme littéraire qui a dominé la conscience littéraire jusqu'à nos jours, à savoir le roman, forme plus libérale que l'épopée, dont voici quelques caractéristiques ressuscitées par Lukács :

- « Dans les petites formes épiques, le sujet se tient face à son objet dans un rapport plus net de domination et de maîtrise de soi. », (LUKACS, George, 1968 : p. 42)

- Selon le même auteur, l'épopée met en scène une conscience heureuse et par conséquent une existence également heureuse, dans un monde idéal, platonique, selon une harmonie préétablie. Cela est dû au fait que les valeurs de l'univers épique sont régies par un système clos et achevé.

- Dans l'épopée la vie est communautaire et le destin n'est pas personnel mais commun, collectif, celui d'une humanité. Ainsi « Le héros de l'épopée n'est jamais un individu » (p. 60) contrairement au roman où le destin est personnel et le héros est problématique, cherchant des valeurs authentiques dans un monde dégradé : « Le roman met en scène la marche vers soi de l'individu problématique. » (LUKACS, George, 1968, p:75 76)

Rappelons-le, cela est dû au fait que dans la seconde moitié du XIXe siècle, les changements qui affectèrent les structures politiques, sociales et économiques occidentales bouleversèrent les modes de pensée.

L'exemple le plus pertinent de cet état de chose étant le roman du XIX siècle en France. Le roman de cette époque est l'expression artistique de la classe sociale intellectuelle bourgeoise ayant une vision du monde individualiste et capitaliste, affectionnant à la fois, sur le plan de la forme, le personnage-héros positif, et sur le plan du contenu l'ambition et la quête de valeurs authentiques dans un monde dégradé, dans lequel l'ascension de la bourgeoisie au pouvoir, entraîne la lutte des classes sociales, dans une société faisant de l'argent la valeur suprême et dans laquelle l'homme est réifié.

### **8-D-3-Le structuralisme génétique goldmannien**

Le structuralisme génétique est une méthode critique de Goldmann, qui a pour objectif d'insérer, en le déterminant partiellement, l'individu dans un ensemble qu'il appelle «groupe social ». Ainsi, en vertu d'une conception systémique, l'individu n'est qu'un élément du groupe auquel il appartient. Ce groupe constitue, pour Goldmann, le fondement même de toute interprétation culturelle. En effet, Nourrie de Hegel, Marx, Freud et Heidegger, la méthode de Goldmann se présente comme une reprise libérale des thèses de Lukács, dont il est le disciple, selon lesquelles, l'individualité de chacun disparaît totalement sous les aspirations du groupe social. Dans Situations, tome IV, Sartre trouve qu' « une œuvre d'art est à la fois une production individuelle et un fait social » (SARTRE, Jean Paul. 1964, p : 33) ; alors que pour Goldmann « elle est d'abord une vision collective,

appartenant à un temps, une classe, ou un groupe avant d'être celle d'un individu » (DOUBROVSKY, Serge. 1996, p : 60).

Pour Goldmann, *le structuralisme génétique* part de l'hypothèse que tout comportement humain est une manière de réponse significative à une situation particulière. En fait pour lui tout équilibre satisfaisant entre les structures mentales du sujet et le monde extérieur aboutit à une situation à l'intérieur de laquelle le comportement des hommes transforme le monde. Une œuvre étudiée étant intégrée à l'ensemble d'un comportement qui n'est pas forcément celui de l'auteur, mais qui est généralement celui du groupe social. Ipso facto dans la conception de Goldmann le moi biographique est remplacé par le moi social et l'on de « groupe créateur »

Par conséquent, en vertu d'une relation réciproque, selon Goldmann, pensée et œuvre sont parties de l'homme, et l'homme est un individu qui fait partie du groupe social.

Ses relations humaines influent, à chaque fois d'une manière différente, sur la vie quotidienne du créateur, sur sa pensée conceptuelle, et sur son imagination créatrice. Il devient lui-même un foyer complexe, résultantes de tendances multiples qui se cristallisent, au fur et à mesure, en une œuvre plus ou moins cohérente, en fonction de son approche ou son éloignement de la vision du monde du groupe social auquel il appartient. Par conséquent la connaissance de sa personnalité serait insuffisante et parfois non significatrice dans la compréhension de son œuvre.

En fait, le structuralisme génétique goldmanien s'inspire, d'un côté, de la sociologie empirique, positiviste de Durkheim et d'Auguste Comte qui postule que le comportement de l'individu est conditionné par le milieu social dans lequel il évolue. De l'autre du structuralisme, et plus particulièrement de celui Piaget. En effet Lucien Goldmann, assistant du structuraliste Jean Piaget, adopte la démarche scientifique qui s'attache à étudier, selon une perspective systémique, le réel comme un tout organisé selon des réseaux de relations non immédiatement perceptibles (C'est ce que Goldmann appelle *Le Dieu caché*). La théorie du structuraliste génétique goldmannienne d'obédience aussi bien dialectique que structuraliste, s'inspire largement de la notion de transformation structurale de Piaget, c'est-à-dire de l'évolution des structures du réel par mouvements de *décomposition vs recomposition* ou de *destruction vs construction*. En effet selon cette théorie, les structures (sociales, économiques, politiques, idéologiques) sont mouvantes et évolutives. En s'inspirant également des travaux de Lukács, Goldmann fait le lien entre

forme littéraire et forme sociale, en vertu duquel les parties sont déterminées par le tout. Pour ce théoricien, la connaissance d'une œuvre, littéraire en l'occurrence, doit se faire à travers « une oscillation perpétuelle entre les parties et le tout qui doivent s'éclaircir mutuellement. » (*Le Dieu caché.*)

Des concepts tels que *Vision du monde, individus exceptionnels, conscience collective, cohérence, homologie...* sont fondateurs en matière de structuralisme génétique. Ces derniers seront davantage développés en ligne, par le biais de la plateforme Moodle.

## **TD 8 : Le structuralisme génétique goldmannien : L'œuvre comme l'expression d'une conscience collective**

### **Objectifs escompté de la séance :**

- Comparaison systématique entre la sociologie littéraire des contenus et le structuralisme génétique goldmannien ou la sociologie structuraliste
- La mise en exergue de notions telles que l'homologie, la conscience collective, la cohérence, les individus exceptionnels.

La sociologie littéraire orientée vers le contenu a souvent un caractère anecdotique et s'avère surtout opératoire et efficace lorsqu'elle étudie des œuvres de niveau moyen ou des courants littéraires, mais perd progressivement tout intérêt à mesure qu'elle approche les grandes créations.

Sur ce point, le structuralisme génétique a représenté un changement total d'orientation, son hypothèse fondamentale étant précisément que le caractère collectif de la création littéraire provient du fait que les structures de l'univers de l'œuvre sont homologues aux structures mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elles, alors que sur le plan des contenus, c'est-à-dire de la création d'univers imaginaires régis par ces structures, l'écrivain a une liberté totale. L'utilisation de l'aspect immédiat de son expérience individuelle pour créer ces univers imaginaires est sans doute fréquente et possible mais nullement essentielle et sa mise en lumière ne constitue qu'une tâche utile mais secondaire de l'analyse littéraire.

En réalité, la relation entre le groupe créateur et l'œuvre se présente le plus souvent sur le modèle suivant : le groupe constitue un processus de structuration qui élabore dans la conscience de ses membres des tendances affectives, intellectuelles et pratiques, vers une réponse cohérente aux problèmes que posent leurs relations avec la nature et leurs relations interhumaines. Sauf exception, ces tendances restent cependant loin de la cohérence effective, dans la mesure où elles sont, comme nous l'avons déjà dit plus haut, contrecarrées, dans la conscience des individus, par l'appartenance de chacun d'entre eux à de nombreux autres groupes sociaux.

Aussi les catégories mentales n'existent-elles dans le groupe que sous forme de tendances plus ou moins avancées vers une cohérence que nous avons appelée vision du monde, vision que le groupe ne crée donc pas, mais dont il élabore (et il est seul à pouvoir les élaborer) les éléments constitutifs et l'énergie qui permet de les réunir. Le grand écrivain est précisément l'individu exceptionnel qui réussit à créer dans un certain domaine, celui de l'œuvre littéraire (ou picturale, conceptuelle, musicale, etc.), un univers imaginaire, cohérent ou presque rigoureusement cohérent, dont la structure correspond à celle vers laquelle tend l'ensemble du groupe ; quant à l'œuvre, elle est, entre autres, d'autant plus médiocre ou plus importante que sa structure s'éloigne ou se rapproche de la cohérence rigoureuse.

On voit la différence considérable qui sépare la sociologie des contenus de la sociologie structuraliste. La première voit dans l'œuvre un reflet de la conscience collective, la seconde y voit au contraire un des éléments constitutifs les plus importants de celle-ci, celui qui permet aux membres du groupe de prendre conscience de ce qu'ils pensaient, sentaient sans en savoir objectivement la signification. On comprend pourquoi

la sociologie des contenus s'avère plus efficace lorsqu'il s'agit d'œuvres de niveau moyen alors qu'inversement la sociologie littéraire structuraliste-génétique s'avère plus opératoire, quand il s'agit d'étudier les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale.

**GOLDMANN, Lucien. 1964. *Pour une sociologie du roman*, © éd. Gallimard, coll. «Tel», pp. 345-347**

- 1- Selon L. Goldmann, deux méthodes d'approche du texte littéraire s'opposent dans le texte. Lesquelles ?
- 2- Quelle est la position de l'auteur vis-à-vis de chacune d'elles ?
- 3- Précisez les différences pertinentes entre ces deux méthodes en citant l'auteur du texte.
- 4- Sur quel principe est basé le *structuralisme génétique* de L. Goldmann ? Expliquez.
- 5- En matière de *structuralisme génétique* goldmanien, la structure de l'œuvre s'impose au créateur de façon inconsciente, et prime de ce fait sur la création de structures individuelles. Relevez du texte la phrase qui le montre.
- 6- Dans ce contexte, la biographie de l'auteur est-elle pertinente, Pourquoi ?
- 7- En quoi consiste le génie de l'écrivain selon le même critique ? Que déduire

### **Corrigé du TD**

- 1- Les deux méthodes d'approche du texte littéraire qui s'opposent dans le texte sont la sociologie des contenus et la sociologie structuraliste appelée *structuralisme génétique*.
- 2- Goldmann est pour la deuxième méthode dont il est l'initiateur principal.
- 3- « On voit la différence considérable qui sépare *la sociologie des contenus* de *la sociologie structuraliste*.

La sociologie littéraire s'intéresse à la dimension anecdotique de l'œuvre. Elle est, selon Goldmann, opérationnelle quant à l'analyse des œuvres de niveau moyen. En s'inscrivant dans une perspective déterministe, elle voit dans l'œuvre un *reflet* de la conscience collective.

Le structuralisme génétique s'intéresse à la structure de l'œuvre. Il est opérationnel pour l'approche des grandes créations. En s'articulant sur le principe d'homologie, le structuralisme génétique considère, au contraire, l'œuvre comme un des éléments constitutifs structurants les plus importants de la conscience collective, celui qui permet aux membres du groupe de prendre conscience de ce qu'ils pensaient, sentaient sans en savoir objectivement la signification. Aussi le structuralisme génétique est, selon Goldmann, une méthode très efficace pour l'analyse des chefs-d'œuvre.

- 4- Le *structuralisme génétique* de L. Goldmann est basé sur le principe d'homologie entre la structure sociale et la structure de l'œuvre.
- 5- . La phrase qui le montre : C'est la dernière du premier paragraphe. Goldmann s'inspire de la sociologie de Durkheim qui affirme que « les faits sociaux constituent en eux des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieurs à l'individu, et qui sont doués d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils s'imposent à lui. » (Durkheim, Emile, Les règles et la méthode sociologique. » p. 5)
- 6- Dans ce contexte, la biographie de l'auteur n'est pas pertinente. Parce que le véritable créateur de structure n'est pas l'écrivain seul, mais il s'agit d'un créateur collectif, en l'occurrence le groupe social auquel appartient l'écrivain.
- 7- En quoi consiste le génie de l'écrivain selon le même critique ? Que déduire ? Le grand écrivain est celui qui crée une œuvre qui synthétise la vision du monde du groupe social dont elle est issue. Cette vision qui est un point de concentration et de cohérence de son groupe. Dédution la valeur de l'œuvre consiste dans la vision rigoureusement cohérente proche de celle du groupe représenté par l'écrivain.

## **Cours magistral N°9. 9-E: La sociocritique au carrefour des deux approches, immanente et contextuelle. Etude de la socialité du texte**

### **Objectifs escompté de la séance :**

- Montrer que la sociocritique transcende l'insuffisance des deux approches qu'elle conteste, immanente et contextuelle.
- Ipso facto souligner que la sociocritique est une méthode d'analyse qui se veut une approche interne du texte littéraire mais qui n'oblitére pas la dimension ou teneur sociale, c'est-à-dire contextuelle de ce dernier.
- Mettre en relief la différence substantielle entre l'histoire littéraire et la sociocritique.

En vu de dépasser l'opposition qu'il considère comme stérile entre la sociologie contextuelle de la littérature, déterminée par une approche historique documentaire stricto sensu du texte, et les approches formalistes et structuralistes qui pratiquent la clôture du texte par le biais de l'approche immanente, Claude Duchet a mis au goût du jour les concepts fondateurs de *cotexte* pour destituer celui de *contexte*, supposant un simple reflet statique entre le texte et la société, et de *sociotexte*, pour remplacer celui de *texte*.

Antoine Compagnon résume ces deux points de vue contradictoires sur l'analyse du texte littéraire. Il s'agit en fait des deux approches irréductibles de la littérature : l'une historique, qui considère le texte comme un document, l'autre linguistique, pour qui le texte est avant tout un produit de langue et un fait de langage. La sociocritique a pour ambition de trouver une harmonie entre ces deux perspectives analytique : appréhender le texte d'un point de vue immanentiste, interne sans oblitérer sa teneur sociale. Ipso facto, la sociocritique, contrairement à la sociologie de la littérature, s'est intéressée au contexte linguistique, ce que Duchet appelle « la société du texte » ; celle-ci est n'est pas à rechercher à l'extérieur du texte, mais à l'intérieur de ce dernier.

En effet selon Duchet le texte littéraire est un langage qui dit le social à travers sa thématique ainsi que sa structure et à travers également la façon de moduler le discours social, d'orienter le regard du lecteur sur le réel. De la sorte se trouve mise à mal et dépassée la notion traditionnelle de reflet.

Ce concept de *cotexte* met donc à mal le concept traditionnel de *contexte* qui postule un ailleurs prédéfini et préétabli, un réel indiscutable qui préexiste au texte, ce qui ramène l'écriture à la pensée statique de reflet, de l'en dehors. Ainsi dans une perspective sociocriticienne, le concept de *cotexte* (ce qui est écrit avec le texte) en remplaçant celui de

*contexte*, met en exergue les modalités de diffractions du discours social à l'intérieur du texte, qui n'est plus un miroir concave.

Ainsi pour la sociocritique le texte s'appelle *sociotexte* (c'est-à-dire un produit individuel, informé par la sémiologie sociale). Dans ce sens C. Duchet entend autonomiser la littérature de la société qui la produit, en montrant que l'écrivain, bien qu'il soit lui-même un produit social, porte un point de vue subjectif, ponctuel sur sa société, à l'exemple de *L'éducation sentimentale* de Flaubert.

Il s'ensuit que le terme de sociotexte désigne la rencontre d'un texte et d'un cotexte, qui n'est pas une donnée extérieure au texte, mais ce qui dans le texte renvoie à un ailleurs, extérieur au texte.

Par conséquent le sociotexte rejette la notion de reflet, et cherche la socialité du texte (et non pas la société du texte) c'est-à-dire le social, tel qu'il est forgé par le texte lui-même. Il s'agit donc, d'après C. Duchet de « tout ce qui manifeste dans le roman, la présence hors du roman une société de référence. » et « ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société ». Et c'est bel et bien ici que réside la différence entre *l'histoire littéraire* et la *sociocritique* dont elle est la version renouvelée. La première étudie la *société* du texte, c'est-à-dire ses attaches et déterminations externes, alors que la deuxième étudie la *socialité* du texte, ce que le texte produit à l'intérieur de sa clôture qui s'inspire pourtant d'un ailleurs qui n'est pas le texte mais qui dialogue avec lui-même. En d'autres termes le sociotexte rejette la notion de reflet et désigne la relation d'alliance, de connivence d'un texte et d'un cotexte qui n'est pas une relation entre un intérieur (le texte) et un extérieur (le contexte) mais ce qui dans le texte renvoie à un extérieur

Dans une perspective d'influence mutuelle, dont la parenté est incontestable avec le structuralisme génétique goldmannien, le texte se développe, selon Bourdieu, sur le terrain des discours sociaux à la fois issus de l'espace social et structurant ce dernier. In fine le texte est un produit social qui agit sur le discours social.

La sociocritique réduit alors le *contexte* au *cotexte* « l'ensemble des autres textes, des autres discours qui lui font écho, tout ce qui est supposé par ce texte et écrit avec lui. »

Il s'agit alors de « rendre compte du texte littéraire dans un contexte dialogique et donc des formes discursives, abordées et transformées.

Exemple : Pierre Zima, en analysant *L'étranger* de Camus, montre combien le roman est issu d'un discours humaniste chrétien, dont la dégradation devient le sujet même du livre.

Pour les étapes procédurales de l'approche sociocritique du texte, nous la résumons, d'après C. Duchet, dans les points ci-dessous :

- L'analyse interne, immanente du texte :

C'est celle qui aborde, en premier lieu le texte dans sa clôture. Cette étape de l'approche sociocritique du texte est cependant nécessaire mais pas suffisante, car l'objectif de cette approche consiste à dépasser le simple stade d'immanence quant à l'analyse du texte.

- L'examen de l'ouverture du texte sur la sémiologie sociale environnante :

Dans ce sens il est à rappeler que le texte n'est pas une création ex nihilo, mais il apparaît dans un univers déjà peuplé par les textes des discours autres et ceux d'autrui et avec lesquels il entre dans une perspective « dialogique » (Bakhtine) ou « intertextuelle » (Kristeva)

- La compréhension et l'évaluation de la relation dialogique ou intertextuelle entre le texte et la sémiologie sociale

Il s'agit dans ce cas de figure de voir la façon par laquelle le discours tenu par le texte réagit face aux autres textes tissés par la sémiologie sociale : la simple mention, dans le cas de la citation, par exemple, la parodie, la relecture, la subversion...En bref il s'agit d'examiner les effets de la mise en texte sur la sémiologie sociale.

## TD 9 : Etude de la socialité du texte : le texte comme sociotexte

### Objectif escompté de la séance :

- Mettre en relief le rapport entre la société du texte et la socialité du texte

#### Texte

Il fut terrible, jamais il n'avait parlé si violemment. D'un bras, il maintenait le vieux Bonnemort, il l'étafait comme un drapeau de misère et de deuil, criant vengeance. En phrases rapides, il remontait au premier Maheu, il montrait toute cette famille usée à la mine, mangée par la Compagnie, plus affamée après cent ans de travail ; et, devant elle, il mettait ensuite les ventres de la Régie, qui suaient l'argent, toute la bande des actionnaires entretenus comme des filles depuis un siècle, à ne rien faire, à jouir de leur corps. N'était-ce pas effroyable ? un peuple d'hommes crevant au fond de père en fils, pour qu'on paie des pots-de-vin à des ministres, pour que des générations de grands seigneurs et de bourgeois donnent des fêtes ou s'engraissent au coin de leur feu ! Il avait étudié les maladies des mineurs, il les faisait défiler toutes, avec des détails effrayants : l'anémie, les scrofules, la bronchite noire, l'asthme qui étouffe, les rhumatismes qui paralysent. Ces misérables, on les jetait en pâture aux machines, on les parquait ainsi que du bétail dans les corons, les grandes Compagnies les absorbaient peu à peu, réglementant l'esclavage, menaçant d'enrégimenter tous les travailleurs d'une nation, des millions de bras, pour la fortune d'un millier de paresseux. Mais le mineur n'était plus l'ignorant, la brute écrasée dans les entrailles du sol. Une armée poussait des profondeurs des fosses, une moisson de citoyens dont la semence germait et ferait éclater la terre, un jour de grand soleil. Et l'on saurait alors si, après quarante années de service, on oserait offrir cent cinquante francs de pension à un vieillard de soixante ans, crachant de la houille, les jambes enflées par l'eau des tailles. Oui ! le travail demanderait des comptes au capital, à ce dieu impersonnel, inconnu de l'ouvrier, accroupi quelque part, dans le mystère de son tabernacle<sup>1</sup>, d'où il suçait la vie des meurt-de-faim qui le nourrissaient ! On irait là-bas, on finirait bien par lui voir sa face aux clartés des incendies, on le noierait sous le sang, ce pourceau immonde, cette idole monstrueuse, gorgée de chair humaine !

*Emile Zola, Germinal- Extrait de la quatrième partie, chapitre 7*

- 1- Ce texte est-il un récit ou un discours? Justifiez.
- 2- Eu égard à la réponse précédente, comment appelle-t-on l'apparition, dans ce texte, des phrases de type interrogatif tel que « N'était-ce pas effroyable ? » et de type exclamatif tel que « Oui ! » ?
- 3- Du point de vue énonciatif, que signalent ces phrases?
- 4- Quel en serait l'énonciateur ? Quelles est la valeur de ces modalités de phrases dans le texte ?
- 5- Sachant que le pronom *il* renvoie à Etienne Lantier, que représente, dans ce contexte diégétique, ce dernier par rapport au reste des personnages du récit ?
- 6- Dans le vocabulaire critique de Lukács, comment appelle-t-on ce type de personnage? Expliquez.

---

<sup>1</sup> Petite armoire au milieu de l'autel d'une église et qui contient le ciboire, un vase sacré.

- 7- Deux classes sociales s'opposent dans le texte. Lesquelles ?
- 8- Relevez du texte toutes les expressions et mots qui renvoient à ces deux classes sociales.
- 9- Précisez en expliquant le type de relation qui unie ces deux classes.
- 10- A qui renvoie le pronom indéfini *on* dans le passage souligné ? A *la classe exploitante*.
- 11- Une armée poussait... Qu'entend l'auteur par une armée ?
- 12- D'un point de vue sociocritique, le discours de la société du texte s'oppose à d'autres discours sociaux. Lesquels. Quelles sont les stratégies discursives de la mise à mal de ses discours à l'intérieur du texte ?

### Corrigé du TD

- 1- Ce texte est-il un récit. Justification
- 2- Dans ce texte qui est un récit, des phrases comme N'était-ce pas effroyable ? à modalité interrogative et Oui ! à modalité exclamative et qui relèvent en principe de l'énonciation de discours sont appelées intrusions d'auteur.
- 3- Du point de vue énonciatif, ces phrases signalent l'hétérogénéité énonciative du texte, objet de notre analyse. Il s'agit en fait de phrases dont l'énonciation relève de l'univers du discours, incrustées dans un récit.
- 4- Dans pareille énonciation hybride l'énonciateur est/serait le narrateur, mais il pourrait également être Etienne Lantier, qui tient un discours indirect libre. Le DIL exprime une ambiguïté, car la voix du personnage et celle du narrateur sont mêlées. Aussi du côté de la réception, le discours indirect libre exprime une connivence, une complicité avec le lecteur sur lequel il a un meilleur impact.
- 5- Dans ce contexte diégétique Etienne Lantier représente le héros, charismatique. Il est la figure du leader politique et son discours est un plaidoyer en faveur des mineurs, classe ouvrière exploitée par la bourgeoisie au pouvoir.
- 6- Dans le vocabulaire critique de Lukács, on appelle ce type de personnage le héros problématique.

**Explication.** En héros charismatique, et leader donc, Etienne Lantier exhorte les mineurs à la révolte. Il veut mettre la société à feu et à sang. Il incite ainsi à la révolution contre un ordre établi qui n'a pas bougé depuis un siècle. Son discours prend ici une dimension politique. Cette ambition politique est exprimée par l'utilisation du conditionnel.

- 7- Les deux classes sociales qui s'opposent dans ce texte sont la classe bourgeoise et la classe prolétaire (des travailleurs, en l'occurrence les mineurs).
  - 8- Relevez du texte toutes les expressions et mots qui renvoient à ces deux classes sociales.
  - 9- Entre ces deux classes il existe une relation verticale de domination : Bourgeois dominants vs Prolétaires dominés. Ces derniers sont exploités en ce sens que la force du travail des deuxièmes profite aux premiers. Il s'agit donc d'un rapport de proportionnalité inverse : à l'enrichissement de la seigneurie et celle de la bourgeoisie correspond la paupérisation des mineurs et la dégradation de leurs conditions de vie, bien qu'ils soient la classe productive.
  - 10- Dans le passage souligné, le pronom indéfini on renvoie à la classe exploitante.
  - 11- Par le biais de l'expression « Une armée poussait... » l'auteur entend, métaphoriquement parlant, l'union des travailleurs, devenue une force capable de changer le cours de l'Histoire et des événements, resté stagné depuis un siècle, après la révolution industrielle, et son avatar le capitalisme aveugle.
  - 12- D'un point de vue sociocritique, le discours de la société du texte s'oppose à d'autres discours sociaux
- Pour mettre à mal les discours de la mauvaise foi de la classe dirigeante diverses stratégies sont déployées dans le texte de Zola. Ainsi nous avons le raisonnement par contraste (le bonheur des uns se fait au détriment des malheurs et des souffrances des autres). L'interrogation rhétorique accule. Déploiement des métaphores de la dévorations des mineurs par la bourgeoisie : la Compagnie ou la mine comme métaphore de l'ogre dévorateur

### **Chapitre III : Approches dialogique, polyphonique et intertextuelle du texte littéraire**

## Cours magistral N10 : 10-Approche dialogique et polyphonique du texte littéraire

### Objectifs escomptés de la séance :

- Mettre en relief l'interaction générale des langages à l'intérieur du texte littéraire
- Montrer qu'il n'existe pas de langage adamique
- Montrer la différence entre la composition *monogérée* et la composition *polygérée*.

### 10-Le dialogisme selon Bakhtine

Selon Bakhtine, le théoricien ayant mis au goût du jour le concept ci-après, le « dialogisme » part du principe de base qu'il n'y a pas de langage adamique, ce qui veut dire que tout discours est une microstructure conditionnée par d'autres discours littéraires, sociaux, politiques, idéologiques..., précédents ou contemporains, proférés sur un même sujet. Par exemple le discours de la liberté, de la misère, de la lutte des classes, de la nature...

Le principe dialogique bakhtinien postule que tout discours est construit en fonction d'un co-énonciateur, de ses réactions et attentes, même s'il s'agit d'une communication différée, littéraire en l'occurrence. J.-M. Adam illustre cet état de choses :

«Les énoncés longuement développés (énoncés romanesques) et bien qu'ils émanent d'un interlocuteur unique [...] sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais par la structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques». (ADAM Jean-Michel. 1997, p : 60)

Todorov, en commentant à son tour Bakhtine, écrit:

«Tout énoncé exige, pour qu'il se réalise, à la fois la présence d'un locuteur et d'un auditeur [...] Toute expression linguistique, donc, est toujours orientée vers l'autre, vers l'auditeur, même si cet autre est physiquement absent » (ADAM Jean-Michel. 1997, p : 60)

Au point de vue discursif ou compositionnel, cette dichotomie est synonyme de la précédente. Dans ce sens J. M. Adam entend par composition *monogérée* - par opposition à composition *polygérée* - tout type de texte qui n'appelle pas, en principe, par sa structure formelle de surface, l'intervention directe du co-énonciateur. Il s'agit donc d'une composition construite et gérée unilatéralement. Il s'ensuit que les unités fondamentales de discours telles que:

«le récit, la description, l'argumentation et l'explication [sont des] formes monogérées [ou] de caractère monologique [par opposition à la] séquence dialogale [qui] est, elle, par définition polygérée» (ADAM, Jean-Michel. 1997 : pp. 17 et 146 respectivement.)

D'après les définitions précédentes, on se rend compte que les deux termes *monogérée/polygérée* sont équivalents au couple *monologique/dialogique*.

### **10-2-Les quatre types de dialogismes**

Frédéric Calas recense quatre types de dialogismes:

« Le dialogisme interdiscursif est la rencontre d'un énoncé avec tous les énoncés qui ont été produits avant lui sur le même objet. Le dialogisme interlocutif est la rencontre d'un énoncé avec un autre dans le cadre d'une interaction verbale, d'un dialogue, lorsque le locuteur se trouve face à d'autres locuteurs potentiels.

On distingue également le dialogisme constitutif, qui est celui qui [...] se trouve présent, qu'on le sache ou non, dans les mots que nous utilisons, les proverbes, les citations intégrées ou implicites que nous utilisons. On peut le distinguer du dialogisme montré, qui donne des marques de la parole des autres ou de la parole autre dans notre discours, par des procédés linguistiques explicites comme la citation, les guillemets, l'italique, le soulignement par un changement intonatifs, ou par des marqueurs de glose.» (MAINGUENEAU, Dominique, 1996 : pp. 63-64).

### **10-3-La polyphonie**

La notion de dialogisme a ensuite été généralisée à celle de polyphonie, afin de mettre en exergue le bruissement de voix et de langages qui sont à l'œuvre dans le texte littéraire.

Selon Bakhtine, Dostoïevski est le véritable créateur d'une forme romanesque originale, en l'occurrence du roman polyphonique hybride dont le principe de base est le dialogue. Dans ce genre de roman, il n'existe pas de frontières précises entre les différents langages et discours qui le constituent, ainsi que l'explique Bakhtine :

« Nous appellerons construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux *langues*, deux perspectives sémantiques et sociologiques. » (BAKHTINE, Mikhaïl. 1978 : pp. 125-126)

Selon sa conception traditionnelle, le texte romanesque met en scène un narrateur démiurge omniscient et omnipotent, sondant les cœurs et les reins, et laissant de ce fait peu de marges de liberté à ses personnages, réduits à de simples marionnettes n'ayant pas de langage propre. Et par voie de conséquence la marge de liberté du destinataire se trouve également réduite. Mais la polyphonie a radicalement révolutionné cette conception, devenue de ce fait anachronique. Maingueneau développe ce point important de la communication narrative :

«La problématique de la polyphonie met en cause l'unicité du sujet parlant, elle s'inscrit donc dans la problématique plus large de l'hétérogénéité discursive. Elle a été introduite par Bakhtine dans ses travaux sur la littérature pour caractériser ces œuvres, par exemple

les romans de Dostoïevski (Bakhtine 1970), où plusieurs voix s'expriment sans qu'aucune ne soit dominante. Mais elle a été exploitée par les linguistes, en particulier Ducrot, pour rendre compte des multiples cas où celui qui produit matériellement l'énoncé ne le prend pas en charge, ne se pose pas comme son responsable [putatif].» (MAINGUENEAU, Dominique, 1996 : pp. 63-64.)

## TD 10 Application sur le dialogisme : le plurilinguisme ou la polyphonie dans le roman

### Objectifs escomptés

- Mettre en exergue des différentes couches de discours sociaux dans le texte littéraire
- Mettre en relief l'énonciation hybride, hétérogène, polygérée du texte littéraire malgré son apparence de produit monogéré.

### Extrait 1

« -Votre fils deviendra un Alam, Madame, un Alam. C'est sidi cheikh qui le dit, dirent en chœur le vieillard et le garde-champêtre quand ils vinrent voir ma mère pour la dernière fois, quelques instants avant que la porte ne leur fut brutalement fermée au nez. Ma mère n'apprécia pas les coups d'encensoir botanique et l'avance de l'œil du garde-champêtre qui oublia mes mérites scolaires et poétisa sa demande : Vous sentez le verger, le regard un peu trop baissé pour un début de conversation innocente. » (MAGANI, Mohamed, 1990, pp. 47-48)

Etudiez le dialogisme dans l'énoncé ci-dessus.

### Extrait 2

... C'était un repas qui lui eût donné de l'appétit même s'il n'en avait pas eu du tout. Les plats les plus délicats, somptueusement préparés et somptueusement servis ; les fruits les plus rares ; les vins les plus exquis ; des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie et d'argenterie, de porcelaine et de cristaux ; d'innombrables objets destinés à flatter le goût, l'odorat et la vue, faisaient partie de sa composition. Oh ! quel homme merveilleux que ce Merdle, quel grand homme, quel maître homme comblé des dons les plus précieux et les plus enviables de la fortune, en un mot quel riche homme !

... De même qu'un immense incendie répand au loin son grondement, de même la flamme sacrée sur laquelle venaient de souffler les puissants Bernicle faisait retentir de plus en plus fort le nom de Merdle. Il était sur toutes les lèvres et pénétrait dans toutes les oreilles. *Il n'y avait jamais eu, il n'y aurait jamais un homme comme M. Merdle.* Personne, nous l'avons déjà dit, ne savait ce qu'il avait fait pour cela, *mais tout le monde savait que c'était le plus grand homme qui eût jamais vu le jour.*

(...) Cet homme illustre, ce grand ornement de son pays, M. Merdle continuait sa course resplendissante. Il commença à devenir évident pour tout le monde qu'un homme qui avait rendu à la société l'admirable service de gagner tant d'argent à ses dépens, ne pouvait rester plus longtemps roturier. On parlait avec confiance de le faire baronner, et l'on faisait fréquemment mention de la pairie.

Charles Dickens, *La Petite Dorrit*, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1970.

## Questions d'exploitation du texte

- 1- Du point de vue intertextuel, le début du texte de Charles Dickens imite le style d'un genre littéraire très connu. Quel est ce genre ?
- 2- Justifiez la réponse.
- 3- A première vue, et à l'aune de la réponse précédente, quelle est la nature de la relation imitative dans ce même texte ?
- 4- Etudiez, au niveau profond, le plurilinguisme ou la polyphonie dans ce texte.
- 5- A l'aune des réponses précédentes, que peut-on dire de ce texte, d'un point de vue énonciatif et compositionnel ?

## Corrigé du TD

### Extrait 1

Dans l'énoncé ci-dessus le dialogisme porte essentiellement sur le mot *Alim* issu de l'arabe et transcrit en français. Ce terme utilisé par l'auteur-narrateur maganien est, du point de vue sémantique, duplexe. En effet, dans le contexte général de la diégèse, pour obtenir les faveurs de la mère du narrateur-enfant, « un vieillard courbé par la connaissance du Livre Sacré et [un] garde-champêtre délivrèrent [à la veuve convoitée] un langage flatteur » (Magani, 1990, p. 47) sur le sérieux et l'assiduité de l'enfant de cette dernière à l'école coranique, régie par un cheikh corrompu :

Cet énoncé est dialogique car il est ironique et hybride à maints égards. D'abord, le terme *Alam*, issu de l'arabe, signifie *savant, érudit*. Ainsi, selon le point de vue du Cheikh de l'école coranique, l'enfant deviendrait *Alam*, d'après son profil, c'est-à-dire un connaisseur par cœur du Livre-Sacré. Or, il ne suffit pas du tout de réciter ce livre par cœur, pour mériter le titre de savant. Ensuite, les deux émissaires sont caricaturés par le narrateur : ainsi, le vieillard est *courbé par la connaissance du Livre Sacré et le garde-champêtre* est qualifié par le vieillard de « garde-chiourmes des colons » (MAGANI, 1990, p. 48)

Enfin, le terme *chœur*, dans l'expression « dirent en chœur le vieillard et le garde-champêtre », amorce la dimension burlesque de l'énoncé, en associant la gravité et le sérieux de la tragédie à une situation burlesque, ubuesque mettant, en scène des personnages plébéiens imposteurs.

## Extrait 2

- 1- Du point de vue intertextuel, le début de ce texte de Charles Dickens imite la noblesse et l'élévation du style épique.
- 2- Justification : Les traces du style épique sont visibles partout dans le texte de Dickens. C'est ainsi de la représentation hyperbolique ou hypertrophiée (Les plats les plus délicats, somptueusement préparés et somptueusement servis ; les fruits les plus rares ; les vins les plus exquis...). Aussi nous avons les termes et expressions qui renvoient à la flamme sacrée épique, associée à l'évocation de M. Merdle « De même qu'un immense incendie répand au loin son grondement, de même la flamme sacrée sur laquelle venaient de souffler les puissants Bernicle faisait retentir de plus en plus fort le nom de Merdle ». De plus nous avons la structure soutenue de la phrase dès le début du texte.
- 3- A première vue, de prime abord, nous avons affaire à un texte régi par un pastiche stylisé du discours ou genre épique, ainsi qu'on l'a montré précédemment.
- 4- Au niveau profond, nous avons une pluralité de discours et de langages sociaux, ainsi qu'on va le montrer, en plus de ceux du narrateur bien évidemment.

En effet si le début du texte est un pastiche stylisé du noble style épique, il est en réalité une parodie de ce style pour les raisons ci-dessous, permettant de mettre en exergue la polyphonie constitutive de ce texte hybride où l'on assiste à une élaboration littéraire des différents langages sociaux.

- Le commencement du texte est une stylisation parodique des langages propres au genre épique : « ... C'était un repas qui lui eût donné de l'appétit même s'il n'en avait pas eu du tout. Les plats les plus délicats, somptueusement préparés et somptueusement servis ; les fruits les plus rares ; les vins les plus exquis ; des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie et d'argenterie, de porcelaine et de cristaux ; d'innombrables objets destinés à flatter le goût, l'odorat et la vue, faisaient partie de sa composition. ». C'est le discours de l'auteur parodiant donc le noble style épique en décrivant M. Merdle, en tant que personnalité importante dans la société. .
- Vient ensuite l'éloge hypertrophié de M. Merdle par le cœur des adulateurs. Les invités se trouvent ébahis, séduits par la vue de M. Merdle : « Oh ! quel homme merveilleux que ce Merdle, quel grand homme, quel maître homme comblé des dons les plus

précieux et les plus enviés de la fortune ». Dans ce passage, l'interjection exprime, au niveau de surface, l'état d'ébahissement des admirateurs

- Le sens de cet éloge hypertrophié des adulateurs de M ; Merdle est révélé en un mot, *riche* » en l'occurrence (« quel riche homme !), par l'auteur qui s'introduit, de but en blanc, dans les limites de la même proposition, sans aucune marque syntaxique ou typographique signalant cette intrusion inopinée». C'est ainsi que dans le langage de l'auteur se trouve révélés, rétroactivement, après coup, le sens caché de ses représentations, parodiques en l'occurrence. En effet la révélation du véritable motif de louanges faites à m Merdle par les admirateurs vise la mise en relief de l'hypocrisie de ces adulateurs. Ainsi d'après l'auteur les termes et expressions : *merveilleux, grand, comblé de dons, maître homme* peuvent être remplacés par un seul mot *riche*. C'est parce qu'il est riche qu'on lui a attribué ces qualités.

- 5- A l'aune des réponses précédentes, on dire que ce texte est, d'un point de vue énonciatif et compositionnel, hybride, au sens où l'entend Bakhtine.

## Cours magistral N°11. : 11-L'approche intertextuelle du texte littéraire

### Objectifs escomptés de la séance :

- La mise en relief de la différence entre dialogisme, concept de Bakhtine, et de l'intertextualité, concept de Julia Kristeva.
- La mise en évidence de l'interaction générale des discours à l'intérieur du texte littéraire
- Le rôle du lecteur dans la détection de l'intertexte.

#### 11-1-Définition de la notion de discours

Afin de mener à bon escient ce cours il est préférable de projeter la lumière sur le concept clé de *discours*. En effet nous entendons, d'après la linguistique de l'énonciation, par discours le procès de signification, il est à la fois l'acte et le produit d'une énonciation particulière concrètement réalisée. Et puisque le discours est orienté il se propose donc d'investir le texte d'une signification intentionnelle et cohérente. En d'autres termes on dit d'un discours qu'il est orienté en ce sens qu'il se développe dans le temps, mené par un locuteur à l'adresse d'un interlocuteur en vue de réaliser, d'accomplir, d'un point de vue pragmatique, une certaine visée : informer, influencer, faire adhérer à une cause ou réfuter d'autre discours sur un même sujet.

#### 11-2-La conception de l'intertextualité entre Kristeva, Genette et Riffaterre

L'intertextualité est un concept de Julia Kristeva. Ce dernier a été mis au goût du jour pour remplacer et dépasser le concept fondateur de *dialogisme* de Bakhtine, appliqué par ce sémioticien russe au roman du XIX<sup>e</sup> siècle, plus précisément aux romans de Dostoïevski. Ainsi selon la conception de Bakhtine le dialogisme concerne d'abord les dialogues qu'entretiennent entre elles les idéologies dans le texte romanesque. C'est ce qu'on appelle « la personnification des idées » dans le texte romanesque. Ce dernier étant pour le sémioticien russe l'arène de conflits, voire de combats idéologiques acharnés. Ce concept avait ensuite été élargi à une polyphonie généralisée, ou à un plurilinguisme selon Bakhtine.

En dépassant la conception bakhtinienne, Julia Kristeva parle d'intertextualité, J. Fontanille explique la perspective de cette dernière :

« On passe donc progressivement de l'idée selon laquelle des idéologies opposées s'affrontent dans le roman du XIX<sup>e</sup> à celle de leur prise en charge par des voix énonciatives différentes, puis, pour finir, à une postulat concernant la textualité en général : tout texte est

un montage de textes cités, mentionnés, évoqués, et qui sont disposés dans une sorte de *profondeur* textuelle » (FONTANILLE, Jacques. 1999 : 129)

A l'aune de cet éclairage on déduit que l'intertextualité consiste à vérifier comment un discours peut schématiser un autre discours en le mentionnant, le citant, le commentant, le relisant, le parodiant... En d'autres termes comment un discours peut-il ressusciter, reproduire ou déformer la signification.

### **11-3-L'intertextualité comme transtextualité selon Genette**

En élargissant davantage le concept d'intertextualité de Kristeva, Genette parle de *transtextualité*. Celle-ci est définie par « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres texte » (GENETTE, Gérard, 1982. p : 7)

A l'intérieur du concept fédérateur de *transtextualité*, Genette distingue cinq types de relations *transtextuelles*: *l'intertextualité*, la *paratextualité*, la *métatextualité*, *l'hypertextualité* et *l'architextualité*. Etant l'équivalent de celui de Kristeva, le concept d'intertextualité est définie par Genette « par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (GENETTE, Gérard, 1982. p : 8)

Ces relations intertextuelles, vont, selon Genette, du plus explicite au moins explicite. Il recense ainsi la *citation*, le *plagiat*, *l'allusion*. Nous ajoutons à ces trois catégories le pastiche et la parodie.

**La citation** : Est la « forme la plus explicite et la plus littérale d'intertextualité » qu'elle soit « avec ou sans guillemets, avec ou sans référence précise » (GENETTE, Gérard, 1982. p : 8)

**Le plagiat** : Il est un « emprunt non déclaré ». Il s'agit donc d'une relation intertextuelle moins explicite, en ce sens que le texte citant ne dévoile pas les références du texte cité. Nous reviendrons sur le rôle du lecteur dans la détection de cette résonance intertextuelle non littérale.

**L'allusion** : Elle est une relation intertextuelle moins explicite et moins littérale entre le texte citant et le texte citant ou, pour emprunter à Genette sa terminologie, entre « l'hypertexte et l'hypotexte ». Pour mettre l'accent sur l'allusion dans un texte donné à un autre texte, le lecteur doit être doté d'un arsenal de compétences encyclopédiques. A titre d'exemple, dans l'un des reportages de voyage algériens, un texte journalistique décrit la

beauté de Taghit, ville touristique située à Bechar, en utilisant l'expression « Taghit est une sirène ». (GENETTE, Gérard, 1982. p : 20)

Ici le journaliste vise l'enchantement et l'attirance qu'exerce cette ville sur son visiteur, incapable de ne pas être charmé par la beauté de cette ville. Mais si le lecteur du reportage ne connaît pas l'Odyssée d'Homère, il ne peut pas détecter l'allusion à ce texte, en l'occurrence à l'épisode de la traversée de la mère Egée par Ulysse, roi d'Ithaque, et ses compagnons, dont quelques uns advient été chargés par le chant des Sirènes, qui cachait la mort, le péril. Raison pour laquelle les oreilles des compagnons d'Ulysse ont été bouchées.

Prenons un deuxième exemple. Soit l'expression : « La civilisation n'a jamais existé ; ce qu'on prend comprend pour la civilisation n'est qu'un leurre. » (DIB, Mohamed, 1954, p: 8

Dans cette phrase extraite du prologue de *L'incendie*, le narrateur, voire Dib lui-même fait allusion à un autre discours, à un déjà dit sur le thème de la civilisation en Algérie durant la période de la colonisation de ce pays par la France. Explicitons. Cette expression remet en cause, mais de façon implicite et, partant, allusive, au discours propagandiste de la France coloniale. Ce discours de la mauvaise foi avait pour fonction de justifier la présence française en Algérie par la double mission civilisatrice et salvatrice. Et pour contrecarrer ce discours Dib, comme on le sait bien, focalise dans son texte, *L'incendie* en l'occurrence, sur la misère des fellahs de Beni Boublen, et la prise de conscience politique chez eux. Or il est tout à fait évident que misère et civilisation sont deux choses tout à fait exclusives. C'est le message essentiel qu'a voulu transmettre donc Dib par le biais de cette allusion.

**La parodie** : Par le biais de la parodie, un texte non sérieux imite un texte sérieux. La parodie remonte à l'Antiquité, plus précisément à La Poétique d'Aristote. Genette la définit ainsi :

« D'abord, l'étymologie : *ôdē*, c'est le chant ; *para* : *le long de, à côté* ; *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant –en contrepoint- ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie. » (GENETTE, Gérard, 1982. p : 20)

La parodie d'un texte consiste ainsi à transposer son style ou registre noble en style familier, bas ou vulgaire

Dans ce sens Genette énumère trois formes de parodies :

« L'une résulte de l'application d'un texte noble, modifié ou non, à un autre sujet, généralement vulgaire ; l'autre, de la transposition d'un texte noble dans un style vulgaire ; la troisième, de l'application d'un style noble, celui de l'épopée en général, ou de l'épopée homérique, [...] à un sujet vulgaire ou non héroïque. » ». (GENETTE, Gérard, 1982. p : 22)

**Le pastiche** : Est une imitation sérieuse d'un texte sérieux. Ainsi en vertu du pastiche, le texte n'est pas cité dans une intention parodique ou autre, mais pour être, par exemple comme un exercice de style. Il consiste à écrire comme quelqu'un d'autre.

#### **11-4-La perception de la relation intertextuelle par le lecteur**

D'après Riffaterre c'est au lecteur qu'incombe la perception de la relation intertextuelle entre le texte lu et celui auquel il fait référence. Ainsi, explique-t-il : « L'intertexte [...] est la perception, par le lecteur, de rapport entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. » (Riffaterre, cité par GENETTE, Gérard. 1982, p : 9)

Aussi en faisant la différence entre le *sens* qu'il considère comme le produit de la lecture littéraire, et le procès de *signifiante* qu'il lit à l'intertextualité, Riffaterre ajoute : « L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture littéraire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens. » (Riffaterre, cité par GENETTE, Gérard. 1982, p : 9)

## TD 11 : Application sur l'approche intertextuelle du texte littéraire

### Objectif escompté de la séance :

- Mettre en exergue la réécriture parodique d'un texte réaliste par un texte moderne

#### Texte

Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. Elle était plutôt floue. Des restes du passé traînaient encore ça et là, en vrac. Sur les bords du ru voisin, campaient deux Huns ; non loin d'eux un Gaulois, Eduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau courante et fraîche. Sur l'horizon se dessinaient les silhouettes molles de Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs anciens, d'Alains seuls. Quelques Normands buvaient du calva.

Le duc d'Auge soupira mais n'en continua pas moins d'examiner attentivement ces phénomènes usés.

Les Huns préparaient des stèques tartares, le Gaulois fumait une gitane, les Romains dessinaient des grecques, les Sarrasins fauchaient de l'avoine, les Francs cherchaient des sols et les Alains regardaient cinq Ossètes. Les Normands buvaient du calva.

-Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On en sortira donc jamais ?

Fasciné, il ne cessa pendant quelques heures de surveiller ces déchets se refusant à l'émiettage ; puis, sans cause extérieures décelables, il quitta son poste de guet pour les étages inférieurs du château en se livrant au passage à son humeur qui était de battre.

Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois ; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et en fin de compte, ses flancs (*coté du torse, de la poitrine, symbole de la vie*). Tout de suite après, il décida de faire un court voyage et de se rendre dans la ville capitale en petit arroi, accompagné seulement de son page (*jeune noble au service d'un seigneur*) Mouscaillot.

Parmi ses palefrois, il choisit son percheron favori nommé Démosthène parce qu'il parlait, même avec le mors entre les dents.

-Ah ! mon brave Démo, dit le duc d'Auge d'une voix plaintive, me voici bien triste et bien mélancolieux.

-Toujours l'histoire ? Demanda Sthène.

-Elle flétrit en moi tout ébaudissement, répondit le duc.

-Courage, messire ! Courage ! Mettez-vous donc en selle que nous allions nous promener.

-C'était bien là mon intention et même plus encore.

-Quoi donc ?

- Partir pendant quelques jours.
- Voilà qui le réjouit fort. Où, messire, voulez-vous que je vous emmène ?
  - Loin ! Loin ! Ici la boue est faite de nos fleurs.
  - ... bleues, je le sais. Mais encore?
  - Choisis.

Le duc d'auge monta sur le dos de Sthène qui fit la proposition suivante :

- Que diriez-vous d'aller voir où en sont les travaux à l'église Notre-Dame ?
- Comment ! s'écria le duc, ils ne sont pas encore terminés ?
- C'est ce dont nous nous rendrons compte...

### Questions

- 1- Apparemment, le commencement de cet incipit serait, d'emblée, conforme à celui d'un genre romanesque que nous avons déjà étudié. Lequel ? Justifiez la réponse.
- 2- Cependant une lecture rétroactive met en évidence que cet incipit déroge aux conventions édictées par ce genre romanesque. Justifiez.
- 3- A l'aune de la réponse précédente, précisez le type de la relation intertextuelle reliant le texte de Queneau avec le texte romanesque auquel il fait référence
- 4- Que conclure ?

### Corrigé du TD

- 1- Le commencement de cet incipit serait, d'emblée, conforme à celui du roman réaliste de type balzacien.

Justification de la réponse : Nous avons bien que le protocole d'ouverture du roman réaliste de type balzacien commence par la triple précision spatiale (présentation de l'espace et du décor), temporelle (précision du temps de l'histoire racontée) et actorielle (présentation des personnages du récit, notamment le personnage central). Du point de vue narratif, le texte réaliste s'inaugure aussi par la précision d'un programme narratif.

C'est ainsi que notre texte commence par une détermination temporelle : nous avons une date bien précise de l'histoire racontée : Le vingt-cinq septembre 1264.

Une présentation d'un personnage, vraisemblablement central : le duc d'Auge. D'un lieu surélevé et d'un programme narratif (pour considérer, un tantinet soit peu la situation historique)

- 2- Une lecture rétroactive permet bien de mettre en évidence que le récit en question déroge est déroutant et s'écarte de ce fait des conventions d'écriture édictées par le roman réaliste, pour les raisons qui seront énumérées ci-dessous:

- a- Ce texte met à mal, transgresse le critère du *vraisemblable* relatif à l'écriture réaliste, ainsi que le montrent les stratégies discursives et narratives ci-dessous :
- b- La présence délibérée d'anachronismes dans le récit. Ainsi nous avons des anachronismes au niveau de la langue : certains mots renvoient à des mots et à un langage qui n'est pas de l'époque : « messire », « un tantinet soit peu » « stèque tartare ».
- c- L'amalgame, le mélange entre les registres familiers et soutenus, tels que le verbe *se pointer* (qui signifie se présenter, ou être présent dans un endroit donné) ou l'expression *douze cent soixante-quatre* au lieu de *mille deux-cents soixante*. Or en langue académique on doit plutôt dire: deux-cents soixante quatre. Dans le roman réaliste le langage familier est encadré, cité entre parenthèses, et attribué en conséquence à des personnages qui l'assument.
- d- L'illusion du vraisemblable, pierre de touche du roman réaliste, est également mise à mal par le retournement des lieux communs ainsi que le montre l'expression *Les Romains fatigués*. Or on sait que les Romains sont connus par leur force et coriacité.
- e- Dans ce texte la banalité de l'information met en cause le sérieux de l'illusion réaliste.
- f- La prédominance de la fonction poétique et la réflexivité du langage sur la fonction référentielle du langage qui caractérise le texte réaliste ainsi que le montrent la résonance du *jeu de langage* notamment les calambours : un jeu sur le son et le sens des mots (« deux huns » pour 2 – 1), « les anciens francs » lors du passage de l'ancien au nouveau franc. Ou Alains Seuls pour Linceuls. Ou encore les jeux de mots avec le champ sémantique ou associatif du mot battre.
- g- L'amalgame ou le mélange des genres . C'est ainsi du genre merveilleux (Les cheveux qui parlent nous font penser à un univers merveilleux ce qui est surprenant : la faculté de parler des cheveux du duc D'auge est un don étonnant qui crée un problème dans le pacte de lecture. Le nom des deux cheveux se réfère à un orateur grec : Démosthène avec une apocope pour l'un (Démon (sthène)) (*télé pour télévision, resto, labo, tuto, chute d'un ou plusieurs phonèmes à la fin d'un mot*) et une aphérèse pour l'autre (Démon) Sthène).
- h- Aussi on a une incertitude sur le sens du mot histoire : est-ce celle que l'on raconte ou celle avec un grand H, celle des historiens qui amène à une méditation de la part

du Duc d'Auge, quand il considère la situation historique c'est-à-dire il regarde, réfléchit et médite dessus.

On se demande aussi si le roman est également comique : le comique de répétition ainsi que le montrent les deux expressions « Quelques Normands buvaient du calva » et « Les Normands buvaient du calva. » Ou le monologue introduit de façon comique «Le duc d'Auge dit au duc d'Auge ». Le personnage sort de l'histoire et prend le rôle de narrateur. Il signale lui-même des calambours et des anachronismes : il n'est pas un simple personnage mais il fait une analyse externe et critique de lui-même, ce qui est déroutant et inhabituel.

Enfin on se demande si ce roman n'est-il pas tous à la fois moderne, historique, merveilleux, comique... ?

- i- Le Titre est un pastiche du recueil des *Fleurs du mal* de Baudelaire.
- 3- Le texte de Queneau est une parodie du roman réaliste de facture balzacienne.
- 4- Conclusion : Cet incipit est déconcertant pour deux raisons : il est à la fois respectueux des règles en apparence mais si on étudie en détail, il transgresse ces règles. On a affaire à un début de roman qui est complet mais qui pose le problème du pacte de lecture : à quel type de roman à ton affaire ? Cette complexité ne va pas cesser de s'accroître, surtout quand on va évoquer le versant contemporain. Du point de vue de son côté moderne, cet incipit est révélateur de deux aspects de l'œuvre de Queneau en général et de son ambivalence. D'un côté il apparaît comme subversif (c'est son côté moderne, provocateur et ludique en transgressant les règles habituelles et qui dérange). Côté traditionnel : l'œuvre est empreinte de grande rigueur, presque mathématique, et qui s'adresse à un lecteur actif, cultivé et capable de réflexion. L'usage poussé à l'extrême de l'intertextualité rappelle la vieille théorie de l'imitation du XVI<sup>ème</sup> siècle de la pléiade.

## Quatrième chapitre : Critique ou approche narratologique du texte littéraire

### Cours magistral N°12 : 12-Définition, sources, objet et objectifs de la narratologie

#### Objectifs escomptés de la séance:

- Montrer que la narratologie s'inscrit dans l'obédience de la nouvelle critique
- Que cette méthode critique se veut une approche interne du texte littéraire, indépendamment de ses déterminations et attaches externes, contrairement à l'histoire littéraire
- Mettre en relief les sources, l'objet et les objectifs de la narratologie

#### 12-1-Définition de la narratologie

D'après Genette, la narratologie se veut une espèce de critique qui aurait pour objet premier et dernier la littérature prise *en elle-même* et non dans ses circonstances [et déterminations] extérieures (le texte littéraire doit être considéré comme un objet de connaissance autosuffisant), et *pour elle-même*. Dans ce sens le texte littéraire ne doit pas être considéré comme un document historique, tâche qui relève de *l'histoire des idées* qui considère les œuvres comme document historique reflétant ou exprimant, peu ou prou, l'idéologie particulière d'une époque donnée. A titre d'exemple le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle est, d'après la critique externe du texte littéraire, l'expression de l'idéologie bourgeoise de ce siècle, caractérisée par une confiance dans le progrès, une liberté de pensée et un anticléricalisme, c'est-à-dire un système de pensée laïque refusant à l'église l'ingérence dans la vie publique.

Il s'ensuit que la narratologie se veut donc une réaction contre l'ancienne critique : contre *l'histoire littéraire* en l'occurrence qui étudie l'histoire des circonstances, individuelles ou sociales, des conditions et des répercussions sociales du fait littéraire, contre *l'histoire des idées et des sensibilités* et contre *la critique marxiste*, en l'occurrence la sociocritique, qui cherche, en vertu d'une prétendue homologation, « derrière la littérature des structures mentales qui la dépassent et qui la conditionnent » selon les dires de G. Genette.

Plus précisément il est à signaler que la narratologie est une réaction contre la théorie du *reflet*. En fait contre la visée documentaire de la littérature, la narratologie considère l'objet littéraire non comme *un document*, une source documentaire, mais

comme un *monument*, un objet de contemplation. Selon Genette, *un ouvrage littéraire est un objet singulier, trop ponctuel, trop subjectif pour être vraiment un objet d'Histoire*. En fait produit par une subjectivité, le texte littéraire ne peut pas être pris pour document historique, bien qu'il raconte parfois l'Histoire d'un point de vue littéraire *stricto sensu* : Napoléon empereur de France, n'est pas Napoléon dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, bien qu'il s'agisse de la même personne, car un texte littéraire transfigure, métamorphose les personnes et les choses dont il parle. Dans ce sens, Genette affirme : «La notion classique de reflet n'est pas satisfaisante : il y a dans le prétendu reflet littéraire, des phénomènes de réfraction et de distorsion très difficile à maîtriser » (GENETTE, Gérard, 1972 : p. 16)

Un argument d'autorité corrobore cette thèse : le texte, qu'il soit d'Histoire ou de fiction, est produit par une subjectivité, une humeur, c'est-à-dire un prisme déformant.

En fait dans *Figures III* (Seuil, 1982), G. Genette propose une théorie générale du récit ou narratologie (c'est-à-dire littéralement une science de la narration). Cette théorie avait été élaborée à partir de son analyse de l'œuvre monumentale de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*.

Le choix de ce corpus ne relève pas du hasard : selon Barthes l'analyse effectuée par Genette sur l'œuvre de Proust part d'un point de vue poétique. En fait ce narratologue avait constaté que *la Recherche* se caractérise par des déviations eu égard aux productions précédentes, notamment celles du XIX<sup>e</sup> siècle :

«Ce qu'il trouve en Proust, explique Barthes, ce sont les déviations narratives (ce par quoi le récit proustien contrarie l'idée que nous pouvons avoir d'un récit simple, linéaire, logique). Or les déviations par rapport à un code, à une grammaire, à une norme [Je souligne, l'exemple de l'aveu de la princesse de Clèves est une déviation par rapport à une norme éthique relative au XVII<sup>e</sup> siècle] sont toujours des manifestations d'écriture. Là où la règle se transgresse, là où apparaît l'écriture comme excès. » (BARTHE, Roland)

Aussi la méthode de Genette appliquée au récit proustien est caractérisée par la rigueur scientifique. Elle se veut une technique applicable, en général, à l'analyse du récit. Puisqu'il n'y a de science que du général, Todorov commente la méthode de Genette, telle qu'elle est appliquée au texte littéraire, en l'occurrence *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust dont on expliquera la procédure et la visée dans ce qui suit. Ainsi pour cet exégète du texte l'«objectif n'est plus la description de l'œuvre singulière, la désignation de son sens, mais l'établissement de lois générales, dont [le] texte particulier est le produit (TODOROV, Tzvetan. 1968 : p. 18)

Gérard Genette nous explique lui-même sa méthode:

«Comme toute œuvre, comme tout organisme, *la Recherche* est faite d'éléments universels, ou du moins transindividuels, qu'elle assemble en une synthèse spécifique, en une totalité singulière. L'analyser, c'est aller non du général au particulier, mais du particulier au général... Ce que je propose ici est essentiellement une méthode d'analyse : il me faut reconnaître qu'en cherchant le spécifique, je trouve l'universel. » (GENETTE, Gérard. 1972 : p. 68)

L'universel dont parle Genette est une théorie abstraite, une sorte de grammaire de récit généralisable qui a l'ambition d'être applicable à tout récit, bref une théorie du récit.

## **12-2-Objet de la narratologie**

La narratologie, ainsi que l'indique le suffixe, se veut une science, et elle doit de ce fait se fixer un objet d'étude. De la sorte cette méthode critique se fixe comme objet le récit de fiction, bien particulièrement le discours narratif, ou, selon G. Genette, *le discours du récit*, qui sera défini ultérieurement.

N.B : Dans ce qui suit, il sera question de la narratologie telle qu'elle a été conçue par Gérard Genette. Et les concepts développés ci-dessous sont ceux qui ont été forgés par Genette ou adoptés par lui.

En effet, la narratologie genettienne s'est élaborée à partir d'un objet particulier, *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Elle s'est donc développée à partir de l'étude d'un objet spécifique, singulier, le récit monumental de Proust, ainsi que l'explique G. Genette, ci-dessous :

« Comme toute œuvre, comme tout organisme, *la Recherche* est faite d'éléments universels, ou du moins transindividuels, qu'elle assemble en une synthèse spécifique, en une totalité singulière. L'analyser, c'est aller non du général au particulier, mais bien du particulier au général » (GENETTE, Gérard, 1972 : p. 68)

Cela veut dire qu'à partir d'un objet particulier, singulier, on a abouti à une théorie générale qui a l'ambition d'être une grammaire applicable à tout récit.

Pour se faire, en s'inscrivant dans une perspective, en partie immanente, l'analyse d'*A la Recherche du temps perdu* effectuée par Genette ne s'intéresse pas aux ressources documentaires qui lui sont extérieures, et surtout pas à une bonne biographie de Marcel Proust. Il s'ensuit que *la situation d'énonciation* de l'œuvre (qui est fictive par essence, car il s'agit d'une œuvre d'art et non pas d'un document historique. En effet naturellement les

événements sont fictifs et mettent en scène le héros narrateur de la recherche et non Marcel Proust) ne se ramène pas à *sa situation d'écriture* : aucun rapport avec la vie de son auteur, pas de ressemblance entre le narrateur Marcel et l'acte de Proust écrivant la recherche. *Contre Sainte-Beuve* est un essai dans lequel Proust montre la différence entre la réalité empirique opposée à la fictionalité, voire même l'irréalité de l'œuvre. Ainsi il affirme dans cet essai: « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.». Par conséquent, selon l'auteur d'*A la recherche du temps perdu* l'œuvre littéraire doit être considérée en tant que telle, en soi, et non pas par rapport à la vie de son auteur, ou à des déterminations circonstanciées qui lui sont extérieures. A ce propos il est à signaler de prime abord *qu'A la recherche du temps perdu* est une œuvre monumentale de plus de 3000 pages, écrite dans sa quasi-totalité, à la première personne. Le narrateur raconte l'histoire d'une vocation, en l'occurrence comment il a épousé le métier d'écrivain. En effet l'œuvre de Proust raconte la rencontre entre un écrivain, Marcel, personnage fictif éponyme de l'œuvre, et une vocation, l'écriture. Plus précisément, Gaëtan Picon fait remarquer que la fin de l'histoire biographique du héros coïncide avec la découverte de la vocation d'écrivain de celui-ci. Ainsi commence l'écriture quand cesse la narration de la vie du héros. Le narrateur cherche un sujet pour son livre. « Ce sujet se découvre à la fin de l'œuvre : au moment où cesse la narration de la vie » (PICON, 1995 : p.32)

### **12-3-Sources de la narratologie**

Partant du postulat que rien ne naît de rien, que les théories s'élaborent à partir d'autres l'ayant précédées qu'elles développent, approfondissent ou remettent en cause, considérons brièvement les sources principales qui sont à l'origine de l'émergence de la narratologie.

#### **12-3-1-La linguistique structurale saussurienne**

La naissance de la narratologie s'appuie sur des disciplines connues par leur rigueur scientifique, dont la science pilote est incontestablement la linguistique structurale qui a révolutionné l'ensemble des sciences humaines. En effet dans *Cours de linguistique générale* paru en 1916 à titre posthume, le linguiste Ferdinand de Saussure précise une nouvelle notion de la langue qui consiste à analyser celle-ci dans ses éléments formels propres et les rapports que ces derniers entretiennent entre eux, indépendamment de leur évolution au cours de l'histoire. Ainsi le pionnier de la linguistique moderne renonce à l'étude diachronique de la langue (l'évolution des systèmes linguistiques, les mots en

particulier, en fonction de l'histoire). En fait avant de Saussure, l'étude de la langue se faisait du point de vue d'éléments successifs au cours de l'histoire. A titre d'exemple, le mot français *chèvre* vient de l'ancien français *chievre* dont l'origine latine est *capra*). Et c'est l'approche diachronique et historique de la langue qui se charge de cette évolution des mots au cours de l'histoire. Or ce linguiste a montré que la langue n'est pas seulement le fruit et le cumul des accidents de l'histoire, mais elle est aussi et surtout un véritable système, c'est-à-dire un ensemble de dépendances internes. A la suite des travaux de de Saussure les sciences structuralistes adoptent la notion de système qu'elles définissent comme « tout ensemble dont un élément ne peut être modifié sans entraîner une modification de tous les autres » (TODOROV, Tzvetan. 1968, p : 11)

Selon de Saussure, la diachronie ne rend pas seulement compte de la signification actuelle d'un mot, ce sont par contre les relations différentielles entre les mots qui sont responsables de l'émergence de sa nouvelle signification. Pour lui les mots n'ont pas de valeur propre en soi, mais des emplois. C'est ainsi qu'en vertu de la synchronie les éléments de la langue sont étudiés dans leurs coexistence, contemporanéité, leur interdépendance à l'intérieur d'un système concerté, où les parties, les éléments constitutifs du tout, c'est-à-dire du système, sont mises au service de ce système et déterminées par lui. De même, et réciproquement, l'altération d'un élément de ce système, entraîne le déséquilibre et puis la réorganisation de tout le système qui doit tendre vers un nouvel équilibre, et ainsi de suite.

Un exemple scolaire très banal montre le fonctionnement synchronique de la langue : La phrase *L'apprenant fait son devoir* devient au pluriel *Les apprenants font leurs devoirs*. Dans ce cas de figure tous les éléments de la phrase fonctionnent en synchronie : le sujet de la deuxième phrase prend la marque du pluriel, du point de vue morphosyntaxique le verbe prend également la désinence (la terminaison) de la troisième personne du pluriel. Le complément d'objet direct, constitué de l'adjectif possessif et le substantif, devient également pluriel.

Selon de Saussure ce caractère synchronique de la structure est mis en évidence par l'arbitraire et la conventionalité du signe linguistique, ainsi que l'explique Jean Piaget: « étant conventionnel, le signe ne comporte pas de rapports intrinsèques, ni par conséquent stables avec sa signification, c'est donc le principe selon lequel le signifiant n'a

rien dans ses caractères phoniques qui rappelle la valeur ou le contenu de son signifiant » (PIAGET, Jean. p : 66.)

### 12-3-2- Le formalisme russe

Vladimir Propp est considéré par son ouvrage majeur *La Morphologie du conte merveilleux russe* comme le fondateur de la *narrativité* (c'est-à-dire la mise en récit d'un divers de faits, d'événements et d'actions) qui deviendra, par la suite la narratologie. Le formalisme appliqué au récit remonte donc à Propp qui est l'un des pionniers de la narrativité ; ce dernier explique ce que veut dire le mot *formalisme* :

« Le mot de morphologie signifie l'étude des formes. En botanique, la morphologie comprend l'étude des parties constitutives d'une plante, de leur rapport les unes aux autres et à l'ensemble ; autrement dit, l'étude de la structure d'une plante. » (PROPP, Vladimir. 1965 et 1970, p : 6)

On doit à Propp d'avoir appliqué au conte merveilleux russe, qui est son objet d'analyse, la méthode inductive (allant du particulier au général) qui consiste à étudier tous les récits d'un genre (le conte folklorique russe en l'occurrence) d'une époque, d'une société pour passer ensuite à l'élaboration d'un modèle général ou d'une structure abstraite valable pour être appliquée à n'importe quel récit.

C'est l'anthropologue structuraliste Claude Lévi-Strauss qui a fait connaître Propp, en l'introduisant en France, en 1960, dans un texte intitulé : « La structure et la forme. Réflexion sur un ouvrage de Vladimir Propp, paru dans l'ouvrage de LEVI-STRAUSS, Claude, 1973 :pp. 139-173) Cependant Propp se démarque en imposant le préalable de la connaissance de l'objet d'étude lui-même, le conte merveilleux russe en l'occurrence, indépendamment de ses déterminations et sources externes.

Selon Propp « l'étude du conte était abordée surtout dans une perspective génétique, et dans la plupart des cas, sans la moindre tentative de description systématique préalable. ». Il ajoute en expliquant qu'avant, cette habitude consistait à étudier l'origine et la genèse du conte, sans se soucier de l'étude intrinsèque au conte lui-même ; il exprime alors sa rupture avec l'ancienne méthode d'approche de genre narratif :

« Nous ne parlerons pas encore de l'étude historique du conte ; nous nous contenterons de parler de leur description, car parler de genèse sans consacrer une attention particulière au problème de la description, comme cela fait l'habitude, est absolument vain. Avant d'élucider l'origine du conte, il est évident qu'il faut savoir ce qu'est le conte. » (PROPP, Vladimir. 1965 et 1970, p : 11.)

Pour ce faire il procède à l'analyse de la morphologie du conte, c'est-à-dire à la mise en lumière de ses régularités (les constantes du conte) et ses variations formelles (les variables du conte)

En se faisant Propp fait remarquer que dans n'importe quel conte, il y a des éléments constants et des éléments variables. Les éléments constants sont *les fonctions* des personnages, c'est-à-dire ce que font ces derniers et la signification qui en découle. Ainsi définit-il la *fonction* qu'il distingue de *l'action*: « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue. » (PROPP, Vladimir. 1965 et 1970, p : 31)

Les éléments variables du conte sont les personnages et les actions.

Pour faire la différence entre *fonction* et *action*, prenons l'exemple ci-dessous, emprunté au sémiologue Denis Bertrand :

Le mariage (action de se marier), action survenue au début d'un récit a pour fonction d'être un *contrat* entre le mari et la mariée ; ces derniers seront-ils fidèles l'un à l'autre, leur contrat sera-t-il respecté ? Par contre le mariage en fin du récit est une récompense, il a pour fonction de récompenser, par exemple, le héros de sa bravoure. On en déduit que dans cet exemple nous avons une même action qui correspond à deux fonctions différentes, selon la position structurale qu'elle occupe dans le récit. Et vice versa : deux ou plusieurs actions peuvent correspondre à une même fonction : *aller* au lycée, *réviser*, *s'acheter* des annales, *s'inscrire* dans des cours privés ... sont des actions qui ont pour seule *fonction* : la réussite.

Les constantes et les variables du conte populaire russe constituent sa forme.

La morphologie de Propp s'articule sur quatre thèses principales :

### **12-3-2-1-Les unités constitutives du conte sont les fonctions**

Les fonctions sont définies par le segment d'action qui les dénote. Ainsi *l'éloignement* de la princesse, *le départ* du prince-héros à sa recherche, *la fuite*, *l'information* sur l'enlèvement de la princesse, *la tromperie* (l'informateur pour donner à l'informé de fausses informations)...sont des *fonctions*, c'est-à-dire des éléments constants qu'on trouve dans tous les contes analysés par Propp.

Ce dernier élimine les personnages parce qu'ils ne sont, pour lui, que des supports de fonctions (les personnages sont illimités, alors que les fonctions constituent un ensemble fini). Exemple : Le dragon *enlève* la petite fille.

L'étranger *enlève* la petite fille.... *Enlever* est une action constante qu'on trouve dans tous les contes populaires russes, mais son sujet, de même que son objet, est variable : le dragon, l'étranger, le voleur...; la petite fille, la princesse, le fils du roi....

#### **12-3-2-2-Le nombre des fonctions est limité**

Les personnages et les actions sont infinis. Elles sont donc des variables. Un récit peut mettre en scène une infinité d'actions et de personnages, mais les fonctions qu'elles sous-tendent sont limitées.

Selon Propp, les personnages des contes, si différents soient-ils, accomplissent souvent les mêmes fonctions. Le moyen lui-même, par lequel une fonction se réalise, c'est-à-dire l'action, peut changer : il s'agit d'une valeur variable.

En fin de compte Propp en dégage 31 fonctions.

#### **12-3-2-3-La succession des fonctions est toujours identique**

Selon la troisième thèse de Propp l'ordre de succession des fonctions est constant. En fait, Avant Propp on pensait que l'ordre de succession des fonctions relève du hasard ; sa troisième thèse postule que le récit littéraire a ces lois propres et l'ordre des événements n'est pas aléatoire : « L'ordre des événements a ses lois, et le récit littéraire a des lois semblables. Le vol ne peut se produire avant que la porte ne soit enfoncée. » (PROPP, Vladimir. 1965 et 1970, p : 31)

Ainsi pour Propp tous les contes s'enchaînent, de façon téléologique, de la même manière.

#### **12-3-2-4-Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure**

En examinant le corpus de départ, Propp avait constaté que le nombre de fonctions est limité, c'est la raison pour laquelle il avait sélectionné seulement cent contes parmi ce corpus. C'est cette étude qui lui avait permis de constater que ces contes avaient la même structure.

### 12-2-3-Le structuralisme

Les Formalistes Russes dont Propp est la figure de proue contribuent, bien évidemment à côté de la linguistique structuraliste d'obédience saussurienne, à l'émergence du courant de pensée dit *structuraliste* en sciences humaines. Rappelons-le, c'est l'anthropologue et structuraliste Claude Lévi-Strauss qui a introduit et vulgarisé Propp en France dans les années soixante.

En fait de 1950 à 1970 l'ensemble des sciences humaines est devenu structuraliste à la suite de la linguistique saussurienne. Ces sciences sont devenues, elles aussi systémiques.

Le structuralisme est caractérisé par la synchronie, c'est-à-dire par le rejet de la dimension historique et temporelle et par son formalisme (la notion de structure). Les personnalités emblématiques du structuralisme sont Claude Lévi-Strauss en anthropologie, Roland Barthes, Todorov à ses débuts en littérature, Greimas en sémiotique littéraire, Jacques Lacan en psychanalyse, Michel Foucault et Louis Althusser en philosophie...

Le structuralisme, en tant que mode de pensée, est sous-tendu par un certain positivisme en vertu duquel, le système, c'est-à-dire la totalité, prédomine les parties. Appliquée au récit (Cf, par exemple Roland Barthes, *L'analyse structurale du récit*) pour Todorov, l'approche structuraliste se veut immanente, en ce sens qu'elle exclut catégoriquement le contexte du texte, en considérant ce dernier comme autosuffisant, c'est-à-dire qu'il se suffit de lui-même pour générer de la signification, indépendamment de ses déterminations extérieures.

En s'insurgeant contre l'ancienne critique, focalisée sur les contenus, Genette met en garde : « On avait longtemps regardé la littérature comme un message sans code pour qu'il devînt nécessaire de la regarder un instant comme un code sans message. » (GENETTE, Gérard)

En paraphrasant Genette, nous disons que l'ancienne critique, celle des sources et des déterminations socioéconomiques et culturelles de l'acte littéraire, oublie le texte pour son contexte. Elle croyait de ce fait qu'on peut trouver le message, ou le sens, indépendamment du texte, c'est-à-dire du code responsable de la génération de la signification. Pour la nouvelle critique, dont se réclame la narratologie, *message et code* sont indissociables. Dans ce cas on parle de l'intransitivité du message littéraire dont *le*

*signifiant et le signifié* sont intimement liés, comme le recto et le verso d'une feuille, selon la fameuse expression de Saussure.

Eu égard à leurs natures et leurs fonctions, la langue littéraire et la langue commune se rencontrent en un point, et se distinguent radicalement dans un autre. La rencontre des deux se fait selon le matériel, le même médium, moyen linguistique, mais ce matériel n'est utilisé ni de la même manière ni dans la même intention. La communication ordinaire est utilitaire donc transitive, directe. Par contre la communication littéraire est intransitive, indirecte (le texte littéraire signifie, mais de biais) autotélique, ambiguë... IL y a donc différence radicale de fonction et d'intention entre langage littéraire et langage ordinaire.

Une approche est dite structuraliste au moment où l'on retrouve le message dans le code, par le biais d'une analyse immanente, et non pas par des préjugés idéologiques imposés de l'extérieur comme données incontestables.

En s'inspirant de la notion de système, la narratologie est, en partie, immanente : les éléments constitutifs du récit, sont en premier lieu étudiés en synchronie, indépendamment de tous les éléments externes, dans la simultanéité des parties : c'est le caractère immanent de tout système qui tend à l'équilibre.

#### **12-4-Objectifs de la narratologie**

Les travaux de Gérard Genette (1972 et 1983) posent les fondements de cette discipline qui s'inscrit dans la perspective de l'analyse interne du texte littéraire. Or à l'instar de toute analyse sémiotique, l'analyse immanente ou interne présente deux caractéristiques. D'une part, elle s'intéresse aux récits en tant qu'objets linguistiques indépendants, détachés de leur contexte de production ou de réception. D'autre part, elle souhaite démontrer une structure de base, identifiable dans divers récits, c'est-à-dire une théorie abstraite, ou *une grammaire de récit*.

## **TD 12 *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust comme l'un des fondements de la nouvelle critique**

### **Objectif escompté de la séance:**

- Montrer que l'essai *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust pose l'un des fondements de la *Nouvelle Critique* dont s'inspire la narratologie, en l'occurrence genettienne.

### **Texte**

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait, selon Taine, selon Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique du XIX<sup>e</sup>, cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'une œuvre, si ce livre n'est pas « un traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces, et il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera, un beau matin, dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite, qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un, qui a beaucoup connu l'auteur.

**Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, 1908-1909*, éd. Gallimard, 1954 « La Pléiade », pp. 221-222.**

- 1- Que représente la première phrase de ce texte par rapport au reste ?
- 2- En mettant ainsi en cause la méthode biographique de Sainte-Beuve, Proust énumère de façon de façon parodique les étapes procédurales de cette méthode. Quelles sont ces étapes ?
- 3- Précisez les failles de la méthode biographique de Sainte-Beuve, d'après Proust.
- 4- Consolidez la réponse par une citation de Proust sur la thèse des deux moi.

### **Corrigé du TD :**

- 1- La première phrase du texte proustien « L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde » représente la thèse de Proust. Plus précisément il s'agit de la

réfutation, de la remise en cause de la méthode biographique de Sainte-Beuve qui s'inscrit, ainsi qu'on l'a vu dans le deuxième chapitre.

2- Ces étapes, telles qu'elles sont énumérées par Proust sont :

- Mener une biographique enquête appropriée sur l'écrivain pour voir « comment se comportait-il, etc. »,
- Collationner tous les renseignements possibles et toutes correspondances possibles sur cet écrivain.
- Entrer en contact direct avec les hommes qui l'ont connu pour les interroger à propos de l'écrivain.
- Si les contemporains de l'écrivain ne sont plus en vie, l'enquêteur, pour faire le référent biographique de l'auteur, doit lire ce qui a été écrit par ceux qui avaient fréquenté l'écrivain.

3- Selon Proust Sainte-Beuve avait tort sur un point essentiel : il avait fait la confusion entre les deux moi, le moi social, biographique que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société. C'est le moi extérieur, celui que « connaît les autres ». Et le moi profond, celui qui produit des œuvres. Aussi ce moi se dérober, même au poète lui-même, en ce sens qu'il est, selon Proust, un « moi inconscient » et ne se manifeste que dans le processus de création.

4- D'après la thèse proustienne des deux moi

« L'homme qui vit dans un même corps avec tout grand génie a peu de rapport avec lui, (que) c'est lui que ses intimes connaissant, et (qu') ainsi il est absurde de juger comme Sainte-Beuve le poète par l'homme ou par le dire de ses amis. Quand à l'homme lui-même, il n'est qu'un homme et peut parfaitement ignorer ce que veut le poète qui vit en lui. Et c'est peut-être mieux ainsi. C'est notre raisonnement qui, dégageant de l'œuvre du poète sa grandeur, dit : c'est un roi, et le voit roi, et voudrait qu'il se conduisît en roi. » Marcel Proust, cité par MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint-Proust, ou la fin de la littérature*, Editions Belin, Paris, 2006, p : 11)

## **Cours magistral N 13: 13-A: La narratologie : Etude de la temporalité du récit**

### **Objectifs escomptés de la séance :**

- Elucider les différentes acceptions du terme *récit*, d'après Genette et les autres narratologues
- Montrer que la critique ou l'approche narratologique du texte littéraire s'ancre dans les caractéristiques de la langue dont elle s'inspire quant à sa méthode descriptive et sa visée heuristique

### **13-A-1-Définitions du récit, objet de la narratologie**

Le terme de récit est confus et ambigu car polysémique, pour bien cerner l'apport de la narratologie, Genette distingue « sous ce terme trois notions distinctes. ».

*Premier sens* : c'est le plus utilisé « récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements » (Genette). C'est le *signifiant* narratif, au sens saussurien du terme.

*Deuxième sens* : récit désigne le contenu narratif, l'histoire, ou la succession d'événements, c'est le *signifié narratif*, selon le vocabulaire de Saussure.

*Troisième sens* : récit désigne l'acte de narrer pris en lui-même, la narration productrice du récit. Ainsi il n'existe pas de récit sans narration, comme il n'y a pas d'énoncé sans énonciation.

*Résumons* : Genette fait donc la distinction entre trois entités fondamentales : *l'histoire*, *le récit* et *la narration*. Globalement, l'histoire correspond à une suite d'événements et d'actions, racontée par quelqu'un, c'est-à-dire le narrateur, et dont la représentation finale engendre un produit final, fini, c'est le récit, qui est le signifiant narratif. La narration c'est l'acte producteur du récit. C'est l'équivalent du concept linguistique d'énonciation. De ce fait, la narratologie est une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée.

Remarque *l'histoire* (le contenu narratif véhiculé par le récit) est également appelée dans la terminologie genettienne *diégèse*.

### **13-A-2-Méthode de la critique narratologique**

La critique ou l'approche narratologique du texte littéraire s'ancre dans les caractéristiques de la langue, elle se focalise sur la manière de dire, contrairement à la critique traditionnelle d'obédience prescriptive, dogmatique, où le dire occupe une place primordiale. En s'inspirant de la linguistique, Genette recourt au modèle grammatical pour fonder une grammaire du texte. Pour ce faire il a exploité les catégories du verbe français, afin de mettre en évidence les structures narratives et discursives organisatrices du récit.

Ainsi en voulant ancrer la narratologie dans la langue, Genette s'inspire des trois principales catégories grammaticales du verbe français : *le temps, le mode et la personne*.

L'hypothèse de départ de ce théoricien consiste en ceci que : puisque tout récit, quel que soient sa dimension et son degré de complexité, « est une production linguistique assumant la relation d'un ou plusieurs événements » il pourra donc être considéré comme forme verbale, une phrase qui est une forme minimale de récit et dont l'expansion donne un récit aussi complexe et étendu que celui *d'A la recherche du temps perdu*. Selon Barthes, le récit est infiniment catalysable, c'est-à-dire expansif.

Ainsi selon Genette : « Je marche, Pierre est venu » sont des formes verbales, des récits minimaux.

Exemple (de Genette) *L'Odyssée* se résume ainsi *Ulysse rentre à Ithaque*.

*A la recherche du temps perdu* : *Marcel devient écrivain*. En fait, il est à rappeler que le sujet principal de l'œuvre de Proust c'est la rencontre entre le narrateur et une vocation, celle d'écrivain.

En conséquence Genette analyse le discours narratif selon les trois principales catégories linguistiques empruntées à la grammaire du verbe :

- **Le temps**

Cette catégorie est étudiée selon trois dimensions : l'ordre, la durée et la fréquence.

- **Le mode**

Cette catégorie s'analyse selon deux points : la distance et la perspective.

- **La personne ou la voix**

Genette utilise le concept de *voix* pour s'éloigner du psychologisme inhérent à la notion traditionnelle de *personne*.

Selon Genette, tout texte laisse transparaître des traces de la narration, dont l'examen permettra d'établir de façon précise l'organisation du récit, comme l'énonciation laisse des traces dans l'énoncé.

### **13-A-2-1-Etude du temps narratif**

Selon Christian Metz « le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant. » (C. Metz, cité par G. Genette, dans *Figures III*. Editions du Seuil, *Coll. Poétique*, Paris, 1972, p. 77)

D'après Genette, l'étude de la temporalité concerne les rapports entre *le temps du récit* et *celui d'histoire*, qui s'analyse selon trois paramètres temporels : l'ordre, la durée et la fréquence.

#### **13-A-2-1-1-Etude de l'ordre temporel du récit**

Selon Genette : « Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire. » (GENETTE, Genette, 1982, pp : 78-79). En d'autres termes l'ordre temporel du récit concerne le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Ainsi un récit linéaire respecte l'ordre des événements, mais un récit discontinu jongle avec la linéarité de l'histoire racontée, en chevauchant ces événements, dont l'intention de créer tel ou tel effet chez le lecteur.

Ceci est dû au fait qu'un narrateur peut choisir de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle, ou bien il peut les raconter dans le désordre, en jonglant avec la linéarité de l'histoire. Par exemple, le roman policier s'ouvre fréquemment sur un meurtre qu'il faut élucider. On présentera par la suite les événements antérieurs au crime, les faits survenus qui permettent de trouver l'assassin. Ici, l'ordre réel des événements ne correspond pas à leur représentation dans le récit. Le brouillage de l'ordre temporel contribue à produire une intrigue davantage captivante et complexe, alors que la succession chronologique des événements est un signe de vraisemblable, et, partant de banalité de l'intrigue ainsi que sa prévisibilité.

Dans ce sens le roman traditionnel est basé sur le vraisemblable de linéarité, en ce sens que les événements semblent se dérouler selon une progression linéaire naturelle, alors que le roman moderne est délibérément discontinu : analepses et prolepses non balisées, mise en abyme (un récit qui s'enclasse de façon abrupte, dans un autre en en brisant la linéarité...

Genette désigne ce désordre chronologique par le terme d'*anachronie*. Il en existe deux principaux types:

**13-A-2-1-1-1-L'analepse** : Le narrateur raconte après-coup un événement survenu avant le moment présent de l'histoire principale, appelé, par Genette, *le présent du récit*.

Exemple: Je me suis levée de bonne heure ce matin. Des souvenirs d'enfance se bousculaient dans ma tête, tous les vendredis matins je prenais mon petit déjeuner, pour me diriger ensuite au souk hebdomadaire, afin d'écouter le *meddah* du village, en train de débiter, au milieu de sa *halqa* entouré par un large auditoire, les *Ghazaouètes* du Prophète. (texte improvisé par Dr. Malki)

**13-A-2-1-1-2-La prolepse** : Le narrateur anticipe des événements qui se produiront après la fin de l'histoire principale.

Selon Gérard Genette : « [...] la prolepse désigne toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (GENETTE, Gérard. 1972. p : 82)

A partir des rappels théoriques précédents, nous pouvons aisément constater que la prolepse est une pratique narrative dont la fonction primaire est de raconter des événements, ou d'y faire allusion avant qu'ils ne se produisent.

Exemple de récit proleptique ou appelé également prophétique. Dans la mythologie Grecque, l'oracle de Delphes annonce avant la naissance d'Œdipe la prophétie du double crime dont il va être auteur : Œdipe sera parricide et incestueux. Ayant eu peur de faire l'objet de parricide, ses parents veulent se débarrasser de leur enfant, alors Laïos et Jocaste, parents d'Œdipe, exposent ce dernier, enfant dès sa naissance, sur le mont Cithéron. L'enfant est y trouvé et sauvé de la mort par un berger, qui l'offre à son roi et sa reine sans enfants. L'oracle de Corinthe prévient Œdipe de son sort futur : « tu tueras ton père,

épouseras ta mère. » Croyant le couple royal corinthien ses parents, Œdipe s'enfuit vers Thèbes, c'est-à-dire au royaume de son père. A la suite d'un duel, il tue son père, Laïos, devient l'homme le plus fort du royaume et épouse de ce fait, sans le savoir bien évidemment, Jocaste sa mère, après avoir répondu à une énigme et libéré la ville d'une malédiction. Quand Œdipe avait su la vérité amère, il s'était crevé les yeux et avait passé le reste de sa vie en errance, à cause de l'inceste (mariage avec sa mère) et le parricide (l'assassina de son père).

Deuxième exemple. Un passage extrait du roman d'Amin Zaoui, *Le dernier juif de Tamentit* illustre le fonctionnement proleptique du récit : « Va sur ton chemin, quand tu reviendras, tu trouveras un bébé rayonnant dans les bras de ta femme fidèle » (ZAOUI, Amin, 212 : p. 63)

Dans cet extrait, celle qui parle c'est Aziza bent Chouâ, l'arrière-grand-mère d'Ibrahim ; elle anticipe sur la grossesse de sa belle-fille. Dans ce cas la prolepse raconte un événement qui se produira, en l'occurrence la grossesse et l'accouchement de la belle-fille de l'arrière-grand-mère d'Ibrahim, avant que cet événement ne se produise effectivement.

### **13-A-2-1-1-2-3-Fonctions des anachronies**

Les anachronies peuvent avoir plusieurs fonctions dans un récit. Si les analepses acquièrent souvent une valeur explicative, complétive, en ce sens que la psychologie d'un personnage est développée à partir des événements de son passé, les prolepses peuvent quant à elles exciter la curiosité du lecteur en dévoilant partiellement les faits qui surviendront ultérieurement. Ces désordres chronologiques peuvent aussi simplement remplir un rôle contestataire, dans la mesure où l'auteur souhaite bouleverser la représentation linéaire du roman classique.

### **Exercice d'application sur les anachronies**

NB Cet exemple est analysé par G. Genette pour mettre en relief le zigzag permanent entre le passé et le présent dans le récit proustien.

**Texte :** « Quelquefois en passant devant l'hôtel, il se rappelait les jours de pluie où il emmenait jusque-là sa bonne en pèlerinage. Mais il se les rappelait sans la mélancolie

qu'il pensait alors devoir goûter un jour dans le sentiment de ne plus l'aimer. Car cette mélancolie, ce qui la projetait ainsi d'avance sur son indifférence à venir, c'était son amour. Et cet amour n'était plus. » (Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 674.)

Dégagez l'organigramme représentatif des anachronies de ce récit, en s'inspirant de la méthode de Genette, quant à l'analyse de la temporalité, en confrontant l'ordre ou le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit.

NB : le chiffre 1 symbolise la période temporelle passée, alors que le chiffre 2 symbolise le présent

Les lettres A, B, C... symbolisent les différents segments narratifs constitutifs du récit.

Organigramme représentatif des anachronies du récit :

A2 – B1–C2 - D1- E2- F1- G2-H1- I2

Dans cet organigramme, l'ordre alphabétique désigne la disposition des événements dans le récit, les deux chiffres 1 et 2 désignent les deux périodes autour desquelles zigzag l'histoire : 1 désigne le passé, 2 désigne le présent.

Nous obtenons 9 segments narratif zigzagant entre deux périodes temporelles.

### **13-A-2-2-La durée narrative : Etude de la vitesse narrative**

Selon Genette, la confrontation entre la durée de l'histoire et celle du récit conduit à l'analyse de la vitesse du récit et les effets qui en sont escomptés: lenteur ou accélération de la narration ou isochronie entre récit et histoire (TR/TH).

#### **La vitesse du récit**

Selon Genette « la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages. ». (GENETTE, Gérard, p : 123). Par exemple, on peut résumer en une seule phrase la vie entière d'un homme, ou, au contraire, on peut raconter en mille pages des faits survenus en vingt-quatre heures. Cela permet

d'étudier la variation de la vitesse narrative. Dans le cas de *l'isochronie*, Genette prend appui sur les représentations théâtrales, où la durée de l'histoire événementielle correspond idéalement à la durée de sa narration sur scène (*isochronie*). Or, dans les écrits littéraires, le narrateur peut procéder à une accélération ou à un ralentissement de la narration en regard des événements racontés... L'effet étant d'accélérer ou de ralentir le récit. Ce dernier est mis en lumière *selon quatre mouvements narratifs*.

### **13-A-2-2-1-Les quatre mouvements narratifs**

Le rapport temps de l'histoire (TH)/Temps du récit (TR) détermine le *tempo* ou rythme narratif du récit qui se détermine selon quatre mouvements narratifs :

#### **13-A-2-2-1-1.- La pause : TR= n, TH= 0**

Dans un récit, on dit qu'il y a pause ou suspension du temps de l'histoire, «lorsqu'au temps du discours [...] ne correspond aucun temps dans la diégèse. Lorsque par exemple un récit est interrompu par des descriptions ou des réflexions... » (MORSLY Dalila – CHEVALDONE, François - BUFFORT Marc & MATTET Jean, p. 66.). La formule narratologique de la pause est représentée par G. Genette au moyen des deux équations pseudo mathématiques, ci-dessous :

«pause : TR= n, TH= 0» (GENETTE, Gérard, pp:1972-129)

En d'autres termes, l'histoire événementielle, ou la diégèse s'interrompt pour laisser place au récit qui permet le déploiement des pauses descriptives ou des commentaires idéologiques de l'action ou testimoniaux des personnages, ainsi que le montre le passage ci-dessous:« [...], la richesse émotionnelle voulait dire pour moi, sœur lectrice et frère lecteur, une citoyenneté active, une course sans vainqueurs ni vaincus... » (MAGANI, Mohamed, 1990 : p. 14)

#### **13-A-2-2-1-2-La scène : TR = TH**

Genette explique qu'à la supposer pure de toute intervention du narrateur et sans aucune ellipse, une scène nous donne, selon Jean Ricardou « une espèce d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif ». (GENETTE, Gérard, 1972, p : 122). Cette égalité, conventionnelle, est appelée *isochronie*.

Il est à signaler au passage que dans le vocabulaire de J. Ricardou, théoricien du *Nouveau Roman*, le *segment narratif* veut dire segment du récit et le *segment fictif* veut dire segment de l'histoire racontée (la fiction pour Ricardou signifie l'histoire racontée, le contenu anecdotique). Dans la scène le segment narratif (ou dramatique) est censé rapporter tout ce qui a été dit, réellement ou fictivement, sans rien y ajouter. On parle ici d'*isochronie* approximative (ou égalité conventionnelle) entre TR et TH, car le segment en question ne restitue pas exactement la vitesse à laquelle ses paroles ont été proférées, ni les éventuels temps morts de la conversation. Ainsi dans la scène, le temps du récit correspond, conventionnellement, au temps de l'histoire. Le dialogue en est un bel exemple.

### **13-A-2-2-1-3-Le sommaire : TR < TH**

Dans le sommaire une partie de l'histoire événementielle est résumée, ce qui procure au récit un effet d'accélération. Les sommaires peuvent être de longueur variable. Ainsi on peut raconter en deux lignes la vie d'un personnage, pour exprimer la sensation de la fuite du temps qui passe vite. L'exemple ci-dessous illustre cet état de fait : « Hafsa voyagea confortablement de Lattifia à Oran. » (Mohamed Magani, *Esthétique de boucher*) (Ici 7 mots du récit résument une durée d'histoire, en l'occurrence de voyage, égale à 3 heures approximativement)

### **13-A-2-2-1-4-L'ellipse : TR = 0 ; TH = n**

D'après G. Genette, l'ellipse : «est cette vitesse infinie [...], où un segment nul du récit correspond à une durée quelconque de l'histoire.» (GENETTE Gérard. 1972, p : 128)

En d'autres termes, une partie de l'histoire événementielle est complètement gardée sous silence dans le récit. Ce dernier saute sur des pans entiers de l'histoire, pour diverses raisons.

**Remarque :** Il est inutile de préciser que ces quatre types de vitesse narrative peuvent apparaître à des degrés variables. Aussi peuvent-ils se combiner entre eux. Une scène dialoguée pourrait elle-même contenir un sommaire, par exemple. L'étude des variations de la vitesse au sein d'un récit permet de constater l'importance relative accordée aux différents événements de l'histoire. Effectivement, si un auteur s'attarde peu,

beaucoup ou ne s'attarde pas du tout sur un fait en particulier, il y a certainement lieu de s'interroger sur ces choix textuels. Ces choix sont donc fonctionnels.

### **13-A-3-Etude de la fréquence narrative**

La fréquence narrative est une dernière notion à examiner en ce qui concerne le rapport TR/TH. Il s'agit de la fréquence. Celle-ci concerne la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois qu'il se trouve mentionné ou raconté dans le récit.

En vertu de la fréquence narrative Genette fait montrer qu'un événement n'est pas seulement capable de se produire, mais de se reproduire, se répéter. Les relations de fréquence dans un récit, selon ce théoricien, sont de l'ordre de quatre. Ainsi il explique, en montrant qu'il existe quatre types de relations de fréquences narratives dans un récit: «On peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois,  $n$  fois ce qui s'est passé  $n$  fois,  $n$  fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce qui s'est passé  $n$  fois. » (GENETTE Gérard, 1972, p : 146)

#### **13-A-3-1-Le récit singulatif : 1R/1H**

C'est le récit qui raconte une fois ce qui s'est passé une fois. Ici à l'unicité de l'événement correspond l'unicité de sa narration.

#### **13-A-3-2-Le récit singulatif anaphorique : nR/nH**

Il est une variante du récit singulatif ; il raconte  $n$  fois ce qui s'est passé  $n$  fois (Lundi, je me suis levé à sept heures, mardi, je me suis levé à sept heures..). Ici « la singularité de l'énoncé narratif correspond à la singularité de l'événement narré »).

#### **13-A-3-3-Le récit répétitif : nR/1H**

C'est un récit qui raconte  $n$  fois ce qui s'est passé *une fois*. *Le Nouveau Roman* issu de *l'Ere du soupçon* se caractérise par la répétition délibérée des mêmes événements, mais avec des variantes différentes les une des autres. *La Jalousie* d'Alain-Robe Griellet est un bel exemple du récit répétitif.

Il est à remarquer que la répétition peut avoir plusieurs fonctions dans un récit. D'abord *une fonction poétique* en ce sens que le texte narratif imite le poème. Ensuite *une fonction de soulignement ou d'insistance* ; répéter la narration d'un événement ou d'une action dénote ou peut dénoter son importance dans le système diégétique du récit. Enfin la répétition de la narration d'un même événement peut avoir *une valeur contestataire* : le récit s'enlise au lieu de progresser linéairement vers une fin conséquente...

#### **13-A-3-4-Le récit itératif : 1R/nH**

C'est un récit qui raconte *une fois* ce qui s'est passé *plusieurs fois*. Quand un événement se reproduit plusieurs fois dans le récit, ce dernier n'est nullement obligé de le répéter dans son discours : *Dimanche je vais au stade, Lundi je vais au stade, Mardi...* Ces occurrences se résument, pour des raisons d'économie, dans le récit itératif : *chaque jours je vais au stade*. Dans un contexte passé le récit itératif s'exprime par l'imparfait de répétition. « Quelquefois en passant devant l'hôtel, il se *rappelait* les jours de pluie où il *emmenait* jusque-là sa bonne en pèlerinage ». Dans cet exemple le quantificateur *Quelquefois* correspond à un nombre entier exprimant le nombre de fois où le héros proustien passe devant l'hôtel tout en se rappelant ses amours de jadis avec sa bonne qu'il n'aime plus: deux, trois, quatre, cinq fois... A supposer que *quelquefois* est égal à cinq, alors on aura : la première fois il se rappelait, la deuxième fois..., la cinquième fois il se rappelait.

## **TD 13: Application sur le rythme du récit, ses anachronies et les fonctions de celles-ci dans le récit.**

### **Objectifs escomptés de la séance:**

-Etudier les anachronies et les mouvements narratifs, en précisant à chaque fois leurs valeurs dans le récit

Hafsa avait minutieusement préparé son départ, le jour était particulièrement bien choisi, un jeudi, Laid Touhami et sa femme descendaient au bain de Lattifia pour la dernière grande toilette de la semaine (...), ils répétèrent les paroles d'usage : Hafsa pourrait les accompagner si elle le voulait, passer le temps avec ses amies ou les voisins, s'occuper dans le verger ou nettoyer de fond en comble la maison. En général elle choisissait la dernière solution et s'échinait à faire briller le parterre, les murs, les armoires, les vitres et laver le linge sale jusqu'à l'épuisement, pour finir après quelques instants de repos avec le café qu'elle préparait avant le retour de ses parents (...)

L'argent se trouvait caché dans une valise mise sous une armoire dans la chambre des parents, une petite liasse de billets divers. La valise appartenait à sa mère, Hafsa y puisa une somme égale approximativement au prix d'un ticket de train Lasnam-Oran ; son argent personnel lui servirait à acheter de quoi manger. Sa mère gardait des pièces de monnaie et d'autres petits objets dans un foulard noué, elle l'ouvrit et prit une photo d'identité enroulée à l'intérieur d'un tube, elle se remémora le rire général le jour où sa mère affronta un appareil photographique pour la première fois de sa vie. De son père Hafsa ne trouva que la photo de sa carte d'identité, elle fouilla encore dans l'armoire et découvrit ce qu'elle cherchait dans une boîte métallique au milieu de nombreux papiers de Laid Touhami, son ancienne carte d'identité de *français-musulman*, son père était très jeune. Dans la chambre de ses frères il y avait deux piles de photos dans deux tiroirs superposés, elle songea à les regarder ; mais le temps passait, elle choisit une photo où on voyait les garçons ensemble.

La première étape de la fuite, quitter *Lattifia* sans éveiller les soupçons, se déroula sans aucun accros ; Hafsa traversa un champ de blé en son milieu par un chemin qui débouchait sur la route nationale, là elle eut à lever le bras une seule fois, la voiture qui s'arrêta était neuve et spacieuse. Son chauffeur avait un accent différent de celui des hommes de *Lattifia*, il était aimable et parlait lentement, il avait dit qu'il travaillait à l'étranger et revenait au pays pour de courtes vacances s'occuper des biens hérités de son père. Il avait dit aussi qu'il se dirigeait vers Oran où il était né, il demanda à Hafsa si elle connaissait cette ville, elle répondit non, il ajouta qu'il se ferait un plaisir de la lui faire visiter, elle accepta. *Plus tard au cours du voyage, il insista courtoisement pour l'inviter chez lui.* Hafsa voyagea confortablement de *Lattifia* à Oran, elle dîna avec l'homme à Mostaganem, un repas de poisson et de fruits de mer, et c'était l'absence de viande de mouton ou de bœuf habituelle qui lui rappela son ami d'enfance, le fils de boucher. C'était un voisin. L'échange symbolique qui s'opérait entre eux avait duré des mois, elle lui permettait de toucher une partie de son corps, il lui promettait à chaque fois un kilogramme d'agneau ou de veau, il disait la viande contre la viande, elle l'insultait *sale boucher ! va te faire une soupe d'intestin.* Mais c'était un ami, le seul garçon qu'elle avait connu. Son souvenir persista tout au long du dîner (...) Hafsa se laissa aller au rappel de son ami pour échapper à l'atmosphère pesante et nouvelle de l'endroit, un restaurant où tout brillait de

propreté, où on servait les plats de curieuses manières. Elle avait son haïk sur les épaules au milieu de femmes dévoilées, cela ne semblait pas gêner l'homme généreux. Ils mangèrent de nouveau chez lui après leur arrivée à Oran, un léger repas quand la nuit fut tombée, noire. »

**MAGANI, Mohamed, *Esthétique de boucher*, pp. 34-35.**

- 1- Un mouvement narratif prépondérant régit le rythme de ce récit tout entier. Lequel ? Relevez du texte une expression qui souligne ce rythme.
- 2- Précisez les moyens linguistiques ainsi que les procédés narratifs et discursifs déployés dans le récit pour exprimer ce rythme. Qu'en dégage-t-on *des points de vue poétique et stylistique* ?
- 3- Trois anachronies affectent la temporalité du récit. Lesquelles ? Précisez leurs natures ? Comparez entre les deux durées respectives des deux analepses mnémoniques qui brisent la linéarité chronologique du récit. Par quoi peut-on expliquer cette différence de durée entre les deux anachronies en question ?
- 4- *Du point de vue psychologique*, par quoi sont justifiées ou motivées les deux analepses du récit ?
- 5- Après le segment narratif souligné en italiques dans le texte, il existe une ellipse. Explicitez-là.
- 6- Peut-on placer exactement le segment « Sa mère gardait des pièces de monnaie et d'autres petits objets dans un foulard noué. » dans la position temporelle qu'il est censé réellement occuper selon l'ordre chronologique de l'histoire ? Pourquoi ?
- 7- Relevez du texte un autre segment narratif itératif et un segment singulatif.
- 8- Précisez le type de discours régissant le passage souligné dans le premier paragraphe. Justifiez la réponse.

### **Corrigé du TD**

- 1- Le MVT narratif prépondérant qui prédomine le rythme du texte c'est le *sommaire*. TR <TH. L'expression qui souligne ce rythme : « Hafsa voyagea confortablement de Lattifia à Oran »
- 2- Prédominance de la *diégésis* sur la *mimesis* et rythme très accéléré (peu de descriptions, notamment dans le deuxième paragraphe consacré à la fuite proprement dite, Prédominance du passé simple : suite d'actions brèves, qui se succèdent dans le passé,...Un seul discours direct figure dans le récit. Prédominance du discours indirect et du discours narrativisé : (« elle répondit non », « elle accepta », « il insista

courtoisement pour l'inviter chez lui.», « cela ne semblait pas gêner l'homme généreux, sans adjectif, c'est un discours narrativisé»

Remarque : il existe dans le récit, un seul discours direct : *sale boucher ! va te faire une soupe d'intestin* »

Du point de *vue poétique*, nous avons une imitation, par l'écriture, de l'état psychologique de Hafsa, très pressée de peur que son projet de fuite ne soit découvert, notamment par ses frères. Le signifiant imite donc, de façon onomatopéique, le signifié.

Du point de vue stylistique on peut dire que l'écriture ou le *tempo* narratif imite le rythme physiologique du souffle coupé, dû à la peur.

3- Première anachronie : paragraphe N 2 : elle se remémora « le rire général le jour où sa mère affronta un appareil photographique pour la première fois de sa vie »

Nature de la première anachronie : Cette anachronie est une analepse mnémonique.

Deuxième anachronie : « Hafsa voyagea confortablement de Lattifia à Oran.»

Nature de la deuxième anachronie : Cette anachronie est une prolepse, une anticipation par rapport au récit du voyage.

Nature de la troisième anachronie : Cette anachronie est l'analepse principale figurant dans le troisième paragraphe: « et c'était l'absence de viande de mouton ou de bœuf habituelle qui lui rappela « son ami d'enfance, le fils de boucher. C'était un voisin. L'échange symbolique qui s'opérait entre eux avait duré des mois, elle lui permettait de toucher une partie de son corps, il lui promettait à chaque fois un kilogramme d'agneau ou de veau, il disait la viande contre la viande, elle l'insultait *sale boucher ! va te faire une soupe d'intestin*. Mais c'était un ami, le seul garçon qu'elle avait connu » (N.B l'analepse est mise entre parenthèses, soulignée en gras)

La nature de la troisième anachronie. Cette anachronie est une analepse mnémonique (retours en arrière par rapport au présent du récit).

### **Comparaison entre les durées des anachronies**

La première analepse dure l'espace d'une ligne approximativement (1) ligne. La deuxième dure cinq (5) lignes approximativement. Constatation : La deuxième analepse, est égale à cinq fois la première ; elle est donc l'analepse principale.

**Justification** : Dans le paragraphe 1 Hafsa est pressée, elle n'a pas assez de temps pour se souvenir, pour laisser libre essor au vagabondage de sa mémoire, mais dans le deuxième paragraphe, le danger est écarté, partant, elle a le temps de laisser libre cours à sa mémoire, à ses souvenirs.

- 4- Motivation de la Première analepse : La première analepse (Q1) est motivée par la mémoire involontaire ; il s'agit dans ce cas de figure d'un réflexe involontaire, de type pavlovien. En effet la photo présente évoque le rire de Hafsa de sa mère quand celle-ci affronta, pour la première fois de sa vie, un appareil photographique)

Motivation de la deuxième analepse (échapper à une situation oppressante par la réminiscence. Le temps de la réminiscence est toujours euphorique : Hafsa se laissa aller au rappel de son ami pour échapper à l'atmosphère pesante et nouvelle de l'endroit, un restaurant où tout brillait de propreté, où on servait les plats de curieuses manières)

**Comparaison** : la deuxième analepse est plus consistante du point de vue de sa durée par rapport à la première.

- 5- Après l'avoir invitée chez lui, à Oran, Hafsa accepta, mais le récit n'évoque pas son consentement ; il s'agit d'une ellipse. Ce segment est différent du segment où Hafsa accepta l'invitation et le récit évoque cet état de chose. « il ajouta qu'il se ferait un plaisir de la lui faire visiter, elle accepta. »
- 6- Non, on ne peut pas le situer exactement, car il est un segment itératif (c'est une habitude chez les vieilles de cacher leurs argents dans des mouchoirs) : un segment itératif est un segment flottant.
- 7- « *Plus tard au cours du voyage, il insista courtoisement pour l'inviter chez lui.* » (segment itératif)

Segments singulatif (celui qui raconte une fois ce qui s'est passé une fois) :  
Hafsa avait minutieusement préparé son départ »

- 8- Le passage souligné est au discours indirect libre. Justification : les deux points et l'absence de la conjonction de subordination *que* prouvent qu'il s'agit d'un D.I.L

## Cours magistral N°14: 14-B-La narratologie. Le récit : le mode narratif

### Objectifs escomptés de la séance :

- Montrer que l'information narrative a ses degrés dans le récit
- Que l'informateur peut parfois être plus important que l'information donnée par le récit

### 14-B-1-La conception narratologique du mode

Avant de parler de la notion ou catégorie de *mode*, appliquée à l'analyse du récit, définissons-la d'un point de vue grammatical *stricto sensu*. En effet G. Genette explique, que Littré - en pensant aux différentes morphologies que prend le verbe pour modaliser ce dont on parle - définit grammaticalement le mode comme un: « nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action. » (Littré cité par GENETTE Gérard, in *Figures III*. Editions du Seuil, *Coll. Poétique*, Paris, 1972, p 183.)

Les exemples concernant la modalisation sont autant variés qu'instructifs. Ainsi dans la séquence verbale *Il parle*, nous avons, une proposition non modalisée, alors que « *Il parle éloquentement* » est une proposition modalisée par l'adverbe souligné en italique. Encore si on ajoute à cette proposition un deuxième adverbe, on obtient une proposition plus précise, du point de vue sémantique ou disons informatif, par rapport aux deux précédentes : *Il parle très éloquentement*. Il s'ensuit que dans les trois propositions mentionnées ci-dessus, le degré d'affirmation augmente *crescendo*. De toute manière le degré de précision de l'information fournie est fonction de la modalisation.

Dans un deuxième exemple fourni par la comparaison entre les deux modes antonymiques de la grammaire française, *l'indicatif et le conditionnel*, la modalisation de la proposition exprime clairement la distance entre l'informateur (le locuteur) et l'information (ce dont il parle). Ainsi nous avons : *Pierre n'est pas venu aujourd'hui ; il est malade*. Dans cette phrase, l'indicatif du verbe *être* de la deuxième proposition (il est malade) exprime une certitude ; ici l'informateur informe en confirmant. Par contre, dans :

*Pierre n'est pas venu ; il serait malade*. Dans cette deuxième phrase le conditionnel employé dans la deuxième proposition exprime bien une distance entre l'informateur et

l'information qui est donnée sous forme hypothétique, éventuelle : le doute s'installe et la distance modale augmente.

Mais d'après Genette, le mode appliqué au récit est une tout autre chose, puisque selon ce narratologue la fonction d'un récit ne consiste « ni à donner un ordre, ni à poser des questions directes pour obtenir des réponses... ». Par contre sa fonction consiste à raconter une histoire, et son mode unique serait l'indicatif. Ce dernier consiste donc à affirmer. Mais il y a une différence de degré dans l'affirmation, et ses différences s'expriment par des variations modales. A titre d'exemple en français, le conditionnel est le mode de l'information non confirmée.

En s'inspirant de la définition de Littré, Genette montre que l'information narrative a aussi ses degrés : le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe et, du point de vue de son implication ou non dans le récit, se tenir à plus ou moins de distance de ce qu'il raconte. Aussi il le raconte selon la connaissance de tel ou tel personnage dont le narrateur adoptera ou feint d'adopter le point de vue, en ce sens que l'information, narrative en l'occurrence, peut-être filtrée par le regard du personnage en question, conformément à ce que l'on appelle le *point de vue* ou *focalisation*, qu'elle soit interne ou externe, ainsi qu'on va le voir dans les séances de TD. A titre d'exemple, dans *L'incendie* de Mohamed Dib, la description de la misère des villageois de Beni Boublen, cadre spatial essentiel du récit, est décrite, en focalisation interne, à travers le regard curieux et sélectif d'Omar, un enfant de la ville, prématurément conscient des malheurs qui l'entourent à l'instar du reste des Algériens, notamment les habitants de la campagne: « Omar avait rencontré là des enfants plus misérables que lui... ». Elle est aussi décrite du point de vue du narrateur qui corrobore celui d'Omar.

De fait en narratologie genettienne, le mode s'analyse selon deux principaux points : la *distance* et la *perspective* ou *point de vue*.

#### **14-B-2-La distance narrative**

L'écriture d'un texte littéraire implique toujours des choix techniques qui engendreront un résultat particulier quant à la représentation verbale de l'histoire. C'est ainsi que le récit met en œuvre des effets, entre autres, de *distance*, ou de *restriction* de

champs, afin de créer un mode narratif précis, qui gère la « régulation de l'information narrative » (GENETTE Gérard. 1972, p : 184)

En remontant le cours de l'Histoire, Genette montre que le problème de *la distance* « a été abordé pour la première fois, (...) par Platon au III<sup>e</sup> livre de la *République*. [Ainsi explique-t-il] : comme on le sait, Platon y oppose deux modes narratifs » : le mode *diégétique* et le mode *mimétique*. (GENETTE Gérard. 1972, p : 184)

#### **14-B-2-1-Le mode diégétique**

Dans la narration ou la représentation en mode diégétique « l'auteur parle en son nom sans chercher à faire croire que c'est un autre que lui qui parle » (Platon) ; il ne se cache pas, c'est ce que Platon nomme *halpé diégésis ou récit pur*, c'est-à-dire un récit non mêlé d'éléments mimétiques. Aussi ce récit est, en raison de l'effacement de ses personnages, indirect, car médiatisé par le narrateur, et condensé, car il fournit moins d'informations que le récit original: *il était une fois un homme qui vivait dans une forêt avec sa femme qui lui demanda un jour de lui ramener une baguette magique en or et il accepta*. Dans ce passage la narration ou l'énonciation historique suffit de mettre au clair qu'il s'agit d'un *récit pur*, médiatisé par le narrateur. En d'autres termes, du point de vue mimétique aucun personnage n'intervient dans le récit. En l'occurrence l'homme et la femme, les deux protagonistes du récit sont effacés par le biais du discours narrativisé exprimé par

#### **14-B-2-2-Le mode mimétique**

Dans ce type de représentation, l'auteur ou *le poète*, selon Platon, « s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle », mais tel ou tel personnage s'il s'agit de paroles prononcées. En fait le récit en mode mimétique est emprunté à la représentation théâtrale.

En comparant les deux modes de représentation, Platon considère que « le récit pur » sera tenu pour plus distant que l'imitation : il en dit moins, et de façon plus médiate. » (GENETTE Gérard. 1972, p : 184)

Aristote, après Platon, remet en cause la dichotomie platonicienne *mimésis/diégésis*, pour lui, la représentation directe et le *récit pur* sont deux variétés de la

*mimésis*. Dans ce sens et selon Genette « aucun récit ne peut montrer ou imiter l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la montrer de façon détaillée, précise, vivante, et donner par là plus ou moins *l'illusion de mimésis*, qui est la seule *mimésis* narrative. » (idem. p. 185) : pour Genette tout récit est obligatoirement *diégésis* (narration), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimésis* (imitation) en rendant l'histoire réelle et vivante. Il s'ensuit que pour ce narratologue, l'imitation est quasiment impossible. La *mimesis* est approximative. De la sorte, tout récit suppose un narrateur, par conséquent on ne réfère pas le réel, on le profère, c'est-à-dire on l'exprime par les mots, le langage. Cela veut dire que le réel n'est pas montré, mais dit, raconté par les mots. C'est pour cette raison que la narratologie est une réaction contre la théorie du reflet, qui postule la reproduction fidèle du réel par l'écriture.

Pour Genette, donc, un récit ne peut véritablement imiter la réalité ; il se veut toujours un acte fictif de langage, aussi réaliste soit-il, provenant d'une *instance narrative* : « Le récit ne “représente” pas une histoire (réelle ou fictive), il la *raconte*, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. ». Ainsi, entre les deux grands modes narratifs traditionnels que sont la *diégésis* et la *mimésis*, le narratologue préconise différents degrés de *diégésis*, faisant en sorte que le narrateur est plus ou moins impliqué dans son récit, et que ce dernier laisse peu ou beaucoup de place à l'acte narratif. Mais, insiste-t-il, en aucun cas ce narrateur est totalement absent. Flaubert, dans *Madame Bovary*, nous fournit un exemple pertinent au sujet d'un narrateur/auteur, *présent partout et visible nulle part*, selon les propres dires de Flaubert lui-même.

Le récit n'est pas seulement une relation d'actions, il est aussi relation de paroles, et même de pensées ou sentiments.

Sachant que l'étude du *mode narratif* implique l'observation de la *distance* entre le narrateur et l'histoire, cette *distance* s'exprime, dans le récit, par le biais de *quatre types de discours rapportés*. Que le texte soit récit d'événements (on raconte ce que fait le personnage) ou récit de paroles (on raconte ce que dit ou pense le personnage), il y existe, du point de vue linguistique, *quatre types ou état de discours* (effectivement prononcés par le personnage ou intérieurs à sa conscience) rapportés qui révèlent progressivement la distance du narrateur vis-à-vis de ce qu'il raconte ou rapporte, s'il s'agit de paroles prononcées par les personnages. C'est-à-dire dans le cas de récit en paroles. Dans ce sens la

langue représente le discours d'autrui selon qu'elle le traite par la *mimésis*, en l'imitant avec exactitude dans le cas du *discours direct*, ou en le rapportant au discours du narrateur jusqu'à l'absorber en lui. Il devient de ce fait un discours narrativisé ou diégétisé, subordonné au discours de l'émetteur et manipulé par ce dernier.

#### **14-B-2-2-1-Le discours rapporté direct ou style direct**

C'est le discours ou mode énonciatif le plus imitatif qui a pour fonction et principe de reproduire tel quel le discours cité, sans changements. Il s'ensuit que les paroles des personnages sont citées littéralement par le narrateur, par le biais d'un mode mimétique moins distant, car, conformément à la conception platonicienne, le narrateur donne l'illusion parfaite que ce n'est pas lui qui parle, mais les personnages dont il cite littéralement les propos. A ce sujet Michel Martinez explique que dans *Madame Bovary*, Flaubert exploite à merveille ce type de cachoterie derrière le discours direct en s'identifiant à ses personnages, tout en feignant de ne pas l'être :

« Les grands dialogues et les discours (...) paraissent [dans *Madame Bovary*] absolument innocents car, comme au théâtre, ils *annulent l'auteur*, selon l'expression de Flaubert : les paroles rapportées prennent donc dans le roman une place importante, car elles offrent l'avantage de cacher complètement cet auteur derrière le texte comme derrière le rideau de scène. » (MARTINEZ, Michel. 2003, p : 54.)

Rappelons-le, selon Genette ce mode narratif, mimétique, est moins distant car le narrateur se métamorphose en personnage.

Cependant, du point de vue narratif ce mode de représentation, mimétique en l'occurrence, est un corps étranger dans le récit. En effet la narration des événements semble incompatible avec les dialogues. Il s'agit donc d'un problème auquel on doit trouver une solution, c'est ce que l'on va voir dans la suite de notre progression.

Du point de vue grammatical, *le style direct* est introduit, le plus souvent, par une proposition principale *antécédente* ou *antéposée*. Pierre a dit : « Je suis satisfait de mes résultats ! », mais parfois, il est précédé d'une proposition subséquente ou incise (« Je suis satisfait de mes résultats ! », dit-Pierre.)

Dans les deux cas, qu'il soit précédé d'une proposition introductrice ou précédé d'une incise, le discours ou style direct est bien balisé, et de ce fait il est facilement localisable dans le récit, notamment par sa forme typographique: les deux points, les

guillemets de citation, les tirets de changement de locuteur et les marques de l'oralité, telles que l'exclamation, l'interrogation ou les points de suspension.

#### **14-B-2-2-2- Le discours indirect (désormais DI)**

Ce type de discours, appelé aussi *style indirect*, enlève toute autonomie – qu'elle soit syntaxique ou sémantique - au discours cité. A l'écrit, la proposition introductrice, toujours antéposée (*Omar a dit* : « Je suis triste » devient en style indirect *Omar a dit qu'il était triste*. Mais on ne doit jamais dire *Qu'il était triste Omar a dit\**) est reliée à la proposition subordonnée par la conjonction *que*, non suivie de guillemets ni de ponctuation : disparition des signes de l'énonciation orale, tels que l'interrogation ou l'exclamation.

Et en conséquence l'énonciation en style indirect est une énonciation médiatisée, non autonome car elle est subordonnée à celle de la proposition introductrice ou principale : ses temps verbaux s'ajustent à celui du verbe principal de celle-ci (c'est la concordance des temps), ses embrayeurs renvoient à l'énonciateur de cette proposition, qui devient l'unique sujet d'énonciation : *Omar a dit* : « Je suis triste » donne au discours indirect : *Omar a dit qu'il était triste*.

Cependant sachant que syntaxe et sémantique sont étroitement liées, corrélés, il ne faut donc pas se contenter d'observer abstraitement des règles de transformations syntaxiques, mais il faut aussi et surtout mettre au clair les finalités sémantiques, les valeurs, escomptées de ces transformations.

#### **Valeurs littéraires du style indirect**

Du point de vue sémantique et modal, le style indirect est plus distant que le style direct, car il s'éloigne de l'imitation sur deux plans, de deux degrés :

- Soit il *résume* le discours cité sous forme de *sommaire*, dans ce cas il y a condensation de l'information narrative.
- Soit il *l'interprète*, c'est-à-dire le déforme, souvent grâce au sens du verbe introducteur déclaratif. Dans ce cas les paroles ou les actions des personnages cités sont rapportées par le narrateur, qui les présente selon son interprétation propre, subjective et donc plus ou moins distante par rapport aux propos originellement

proférés, notamment par le biais des verbes déclaratifs non neutres, qui véhiculent la modalité interprétative du locuteur qui rapporte le discours d'autrui. Ainsi entre la proposition: Jacques *dit* : « Je suis malade » et sa transposition en style indirect par : Jacques *prétend* qu'il était malade, il existe bien une différence, une distorsion capitale de sens. Dans ce cas de figure le contenu prépositionnel du discours rapporté indirect est remis en cause, cela sous-entend que Jacques n'est pas malade ou que celui qui rapporte les propos de Jacques ne croit pas à sa maladie ; il rejette donc les prétentions de Jacques. Et c'est de telle manière, entre autres, que le narrateur exprime, dans un récit, sa *distance* vis-à-vis de ce qu'il rapporte.

#### **14-B-2-2-3-Le discours indirect libre (Désormais DIL)**

Grammaticalement le DIL est un discours hybride, constitué de la fusion du discours direct et du discours indirect. Pour rappel le discours direct reprend, en mode mimétique, les paroles telles qu'elles ont été, approximativement, proférées. Le discours indirect, quant à lui, est intégré au récit (mode diégétique); alors que *le discours indirect libre* est un hybride qui emprunte des caractéristiques à l'un et à l'autre des deux discours précédents. Du point de vue grammatical, *le discours indirect libre* est donc l'intermédiaire entre le discours direct et le discours indirect. Voici à présent mentionnés ci-dessous les caractéristiques grammaticales de ce type de discours rapporté.

#### **Caractéristiques grammaticales du D.I.L**

Le style indirect libre n'est pas introduit grammaticalement par une conjonction de subordination comme le DI. Sa particularité est de ne pas utiliser de verbe introducteur (parler, dire, demander ou interroger, chuchoter, exprimer...), autrement dit la proposition la subordonnée contenant l'énoncé cité se retrouve privée de proposition principale. En conséquence, l'énoncé cité devient une proposition indépendante. Et puisque le style indirect libre est souvent difficilement localisable dans le récit, les paroles ou les actions du personnage sont rapportées par le narrateur, mais sans aucune conjonction, ni verbe introducteur, ainsi que le montreront les exemples qui suivront. Voici, à présent, les caractéristiques du DIL :

- Il adopte, comme le discours indirect, la concordance des temps, par rapport à l'énonciation principale (Mais cette dernière n'est connue qu'indirectement par le contexte)

- Il adopte également la modification des embrayeurs de personne conformément à cette énonciation.

- En revanche, il conserve diverses marques de l'énonciation citée : certains embrayeurs de temps et de lieu, et les signes de l'énonciation orale tels que l'exclamation ou l'interrogation.

Exemple : Soient les énoncés ci-dessous:

Il se disait : « Je suis en retard ! »

Il se disait : « J'ai été en retard ! »

Il se disait : « Je serai en retard ! »

Deviennent en discours indirect :

Il se disait qu'il était en retard.

Il se disait qu'il avait été en retard.

Il se disait qu'il serait en retard.

Et en discours indirect libre :

Il était en retard !

Il avait été en retard !

Il serait en retard !

On remarque dans ces trois dernières phrases que seule la forme exclamative de la phrase permet d'identifier le DIL. C'est ainsi que si la phrase n'était pas exclamative ou interrogative, seul le contexte permettrait de savoir si l'on a affaire à un récit de faits ou à un *discours indirect libre*. Nous reviendrons sur ce point dans les travaux dirigés.

Si on considère l'énoncé ci-après Il se disait : « il pleut maintenant » (discours direct) sa transformation au style indirect libre donne : *Il pleuvait maintenant*. Dans ce cas c'est l'embrayeur de temps maintenant qui permet d'identifier le DIL.

### **Valeurs littéraires du discours indirect libre**

Puisque le DIL est un composé, un hybride des deux discours direct et indirect, il se rencontre surtout dans la langue écrite, voire littéraire. Voici énumérées ci-dessous quelques unes de ses valeurs littéraires dans un texte écrit :

- a- Le DIL permet « de fondre le dialogue dans le cours du récit romanesque, sans que le lecteur ait l'impression d'une solution de continuité. » (VALETTE, Bernard. 2000, p : 63)
- b- Il permet également des intrusions rapides et sans transitions dans le discours oral ou mental des personnages.
- c- Et surtout, il laisse planer des doutes ou des ambiguïtés sur l'énonciation (celui qui prend à sa charge les propos véritables ou putatifs de certaines réflexions, comme dans le discours intérieur.)
- d- Le *discours indirect libre* est un procédé par lequel l'auteur peut être «présent partout et visible nulle part» (Flaubert, cité par MARTINEZ, Michel. 1998, p : 25)
- e- Il permet de rendre compte de la parole orale aussi bien que mentale (monologue intérieur) des personnages.

### **Exercice d'application**

Soulignez, dans le passage ci-dessous, le DIL puis explicitez-le :

« L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet insolent : c'est la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ?»

Stendhal, *Le Rouge et le Noir* - Livre I, chapitre 10.

Dans le passage ci-dessus, au niveau de la structure textuelle de surface, nous avons une énonciation hybride qui signale le style indirect libre dans le segment ci-après que nous avons souligné en italique *c'est la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ?* : à savoir *l'énonciation historique* ou de récit, telle qu'elle est mise en relief par le conditionnel présent *serait* (temps du récit) et le pronom possessif *sienne*, respectivement ; et *l'énonciation de discours*, telle qu'elle est signalée par la modalité interrogative de la proposition..

Mais cette question peut-être attribuée soit au narrateur qui feint de se la poser à l'adresse du lecteur, pour éveiller la curiosité de celui-ci au sujet de son personnage central Julien Sorel ; soit, plus vraisemblablement, au personnage Julien, sous forme de DIL. On sait que dans *Le Rouge et le Noir* Julien est un grand adulateur de Napoléon, et cet énoncé pourrait donc exprimer le culte de Julien pour l'aigle de l'empereur. Dans les deux cas l'ambiguïté s'installe, et le lecteur est dérouté quant à l'attribution des propos à leur énonciateur putatif : s'agit-il donc d'un psycho-récit ou d'un discours intérieur non

prononcé par le personnage ? Dans ce sens Julien Sorel s'aurait dit à lui-même (insistons par pléonasmie) intérieurement : « C'est la destinée de Napoléon, sera-ce un jour le mienne? »

#### **14-B-2-2-4-Le discours narrativisé**

Par le biais du discours narrativisé, les actions et/ou surtout les paroles du personnage sont intégrées à la narration et sont traitées comme tout autre événement. Selon Genette « le discours narrativisé, ou raconté, est évidemment l'état le plus distant et en général, le plus réducteur » (GENETTE, Gérard. 1972, p : 191)

Prenons un exemple simple, emprunté à Genette et extrait dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust « J'informai ma mère de ma décision d'épouser Albertine. » : cet énoncé est un discours narrativisé, diégétisé qui, en discours direct, c'est-à-dire mode mimétique, peut se réécrire :

J'informai ma mère : « J'ai décidé d'épouser Albertine. ». Il est aussi différent de *Je décidai d'épouser Albertine* qui est un récit pur.

## **TD 14- Le mode : Application sur les types de discours rapportés dans le récit**

### **Objectif escompté de la séance:**

- Mettre en exergue le rôle des différents types de discours rapportés quant à la régulation de l'information narrative dans le récit.

Il arriva un jour vers trois heures ; tout le monde était aux champs ; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma ; les auvents étaient fermés. Par les fentes du bois, le soleil allongeait sur les pavés de grandes raies minces, qui se brisaient à l'angle des meubles et tremblaient au plafond. Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides. Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait ; elle n'avait point de fichu ; on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur.

Selon la mode de la campagne, elle lui proposa de boire quelque chose. Il refusa, elle insista, et enfin lui offrit en riant de prendre un verre de liqueur avec elle. Elle alla donc chercher dans l'armoire une bouteille de curaçao, atteignit deux petits verres, emplit l'un jusqu'au bord, versa à peine dans l'autre, et, après avoir trinqué, le porta à sa bouche. Comme il était presque vide, elle se renversait pour boire ; et, la tête en arrière, les lèvres avancées, le cou tendu, elle riait de ne rien sentir, tandis que le bout de sa langue, passant entre ses dents fines, léchait à petits coups le fond du verre.

Elle se rassit et elle reprit son ouvrage, qui était un bas de coton blanc, où elle faisait des reprises ; elle travaillait, le front baissé, elle ne parlait pas, Charles non plus. L'air, passant par le dessous de la porte, poussait un peu de poussière sur les dalles ; il la regardait se traîner, et il entendait seulement le battement intérieur de sa tête, avec le cri d'une poule, au loin, qui pondait dans les cours. Emma, de temps à autre, se rafraîchissait les joues en s'y appliquant la paume de ses mains, qu'elle refroidissait après cela sur la pomme de fer des grands chenets. Elle se plaignit d'éprouver depuis le commencement de la saison des étourdissements ; elle demanda si les bains de mer lui seraient utiles ; elle se mit à causer du couvent, Charles de son collège ; les phrases leur vinrent ; ils montèrent dans sa chambre. Elle lui fit voir ses anciens cahiers de musique, les petits livres qu'on lui avait donnés en prix, et les couronnes en feuilles de chêne, abandonnées dans un bas d'armoire. Elle lui parla encore de sa mère, du cimetière, et même lui montra, dans le jardin, la plate-bande dont elle cueillait les fleurs, tous les premiers vendredis de chaque mois, pour les aller mettre sur sa tombe. *Mais le jardinier qu'ils avaient n'y entendait rien ; on était si mal servi ! Elle eût bien voulu, ne fût-ce au moins que pendant l'hiver, habiter la ville, quoique la longueur des beaux jours rendît peut-être la campagne plus ennuyeuse durant l'été ;* – et, selon ce qu'elle disait, sa voix était claire, aiguë, ou, se couvrant de langueur tout à coup, traînait des modulations qui finissaient presque en murmures, quand elle se parlait à elle-même, – tantôt joyeuse, ouvrant des yeux naïfs, puis les paupières à demi closes, le regard noyé d'ennui, la pensée vagabondant.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857, I-3.

- 1- Montrez que ce texte est conçu en mode diégétique.
- 2- Dégagez, dans le deuxième paragraphe, un segment narratif en discours narrativisé.

- 3- Dégagez, dans le troisième paragraphe, un passage au style indirect libre, tout en précisant les indices textuels qui montrent qu'il s'agit bien d'un DIL.
- 4- Précisez la valeur énonciative de ce DIL.
- 5- Que déduire au sujet de l'écriture flaubertienne ?

### Corrigé du TD

- 1- Dans ce texte le narrateur est bien distant ; il parle en son nom sans nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle. Deux principaux points, au moins, corroborent cet état de choses :
  - Ce texte est conçu en énonciation historique ou celle de récit ainsi que le montrent l'imparfait, le passé simple et les pronoms de la troisième personne.
  - Quelques segments narratifs sont en discours narrativisé et un autre est en discours indirect libre.

2- Passages en discours narrativisé : Selon la mode de la campagne, *elle lui proposa de boire quelque chose. Il refusa, elle insista, et enfin lui offrit en riant de prendre un verre de liqueur avec elle* (c'est le segment souligné en italique)

3- *Mais le jardinier qu'ils avaient n'y entendait rien ; on était si mal servi ! Elle eût bien voulu, ne fût-ce au moins que pendant l'hiver, habiter la ville, quoique la longueur des beaux jours rendît peut-être la campagne plus ennuyeuse durant l'été ;*

Justification : ce segment, en style indirect libre, est encadré par deux gloses ou mention textuelles qui le signalent de façon indirecte: la première l'introduit en amont par « *Elle lui parla encore de sa mère, du cimetière..... pour les aller mettre sur sa tombe. »* ; la deuxième en aval « *et, selon ce qu'elle disait, sa voix était claire, aiguë... »*

4- Ce discours indirect libre montre que les propos sont certes proférés par Emma, mais ils sont à peine audibles, entendus par un auditeur témoin, en position de focalisation interne. Il y a donc dans ce passage un chevauchement entre le DIL et la focalisation interne.

On déduit que Flaubert est le chantre de l'écriture impersonnelle ; il est présent partout et n'est visible nulle part, selon ses propres dires.

## Cours magistral N°15 :15-C-Le récit. Le mode : la perspective narrative

### Objectifs escomptés de la séance :

- Etudier les différents types de focalisation dans le récit,
- Mettre en lumière la notion de personnage focalisateur ou réflecteur,
- Distinguer les niveaux narratifs du récit.

#### 15-C-1-Le mode. La perspective/la focalisation

La *perspective* est un second mode de régulation de l'information narrative, qui procède du choix ou non d'un point de vue restrictif.

La perspective empêche, selon Genette, de faire la confusion entre *mode* et *voix narratifs*, c'est-à-dire entre les questions *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et *Quel est celui qui parle ?* En linguistique de l'énonciation, cela permet de distinguer, et de façon tout à fait symétrique, entre le locuteur (celui qui parle ou rapporte les propos) et l'énonciateur (celui qui assume à sa charge les propos qu'il rapporte). Illustrons :

Supposons qu'Ali m'a dit : « Je suis le plus intelligent de ma classe ». Maintenant je rapporte en style indirect les propos d'Ali : Ali m'a dit qu'il était le plus intelligent de sa classe. Dans cette deuxième phrase nous avons un seul locuteur, c'est moi qui parle ; cependant je ne suis pas l'énonciateur, car je n'assume pas, à ma charge, les propos proférés par Ali, son intelligence en l'occurrence. Cet énoncé est tout à fait différent de l'énoncé dans lequel je confirme: *Ali est intelligent*. Ici je suis à la fois le locuteur et l'énonciateur ou le focalisateur, en terminologie narratologique, car j'assume à ma charge les propos que je profère : il s'agit donc aussi d'une question de perception : celui qui perçoit (entend, sent...) n'est pas nécessairement celui qui raconte, et inversement.

Pour dissiper une ambiguïté terminologique relative à la notion narratologique de *point de vue*, notion qui, apparemment, semble liée à la vision (celui qui voit), la narratologie a étendu la notion de *vision* liée à la focalisation, pour l'élargir aux autres perceptions sensorielles, notamment à celle de l'ouïe, ainsi que le montre la citation ci-dessous :

« Qui voit ? et, faudrait-il ajouter, qui perçoit ? En effet, la notion de focalisation ne se borne pas au seul problème de la vision. Les bruits, les sensations sont eux aussi rapportés à un foyer qui les enregistre. Le terme même de foyer, s'il semble plus approprié que celui de point de vue qui laisse une large place à l'ocularité, n'est pas sans ambiguïté. » (VALETTE, Bernard. 2000, p : 183)

En matière de perspective, G. Genette distingue *trois types de focalisation* :

#### **15-C-1-1-La focalisation Zéro**

C'est le cas du récit classique non-focalisé. Le narrateur est un demiurge omniscient (c'est la perspective d'un dieu qui sait tout, l'intériorité et l'extériorité de ses personnages, leurs sentiments et leurs sensations ; leur passé et leur présent...) et omnipotent (un narrateur tout puissant et présent partout doté du don d'ubiquité spatiale). C'est pour cela qu'on parle de *focalisation zéro* ou absence de focalisation, car tous les événements, toutes les actions et tous les sentiments sont racontés selon l'unique point de vue du narrateur, qui sait plus que les personnages. Il peut connaître les pensées, les faits et les gestes de tous les protagonistes du récit.

#### **15-C-1-2-La focalisation interne, à foyer fixe ou variable**

On dit d'une focalisation qu'elle est interne quand le narrateur sait autant que son personnage, et ne dit par conséquent que ce que sait, sent, voit, regarde et, par conséquent, raconte ce personnage (narrateur = personnage). Le personnage qui mène la focalisation est dit *réflecteur* ou *focalisateur*. Il existe deux types de focalisation interne, la focalisation à foyer fixe et celle à foyer variable. La focalisation interne est dite à foyer *fixe* dans le cas où les événements et les actions sont filtrés puis racontés selon la perspective ou le point de vue d'un seul personnage. Elle est dite à foyer *variable* si deux ou plusieurs personnages mènent dans le récit, à tour de rôle, la focalisation. A titre d'exemple, dans *Madame Bovary* le personnage focal est d'abord Charles, puis Emma, puis de nouveau Charles après la mort d'Emma, suicidée par l'arsenic. Il s'agit dans ce cas de focalisation interne à foyer variable. Et l'on parle dans ce cas de *polymodalité* ou de focalisation *polyscopique*.

**Remarque** : Pour vérifier qu'un passage ou un segment narratif est régi par la focalisation interne, les narratologues procèdent par un critère minimal mais pertinent de détermination: la réécriture de ce même passage ou segment narratif à la première personne, pour voir ensuite si le changement grammatical effectué entraîne ou n'entraîne

pas un changement de sens. Ainsi, à ce sujet, Genette, en s'inspirant de R. Barthes explique :

« Ce critère c'est la possibilité de réécrire le segment narratif considéré (...) à la première personne sans que cette opération entraîne *aucune altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux* (R. Barthes) : ainsi, une phrase telle que *James Bond aperçut un homme d'une cinquantaine d'années, d'allure encore jeune, etc.* est traduisible en première personne (*J'aperçus, etc.*) et relève donc pour nous de la focalisation interne. Au contraire, une phrase comme *le tintement contre la glace sembla donner à Bond une brusque inspiration* est intraduisible en première personne sans incongruité sémantique évidente. Nous sommes ici, typiquement, en focalisation externe, à cause de l'ignorance marquée du narrateur à l'égard des véritables pensées du héros. » (GENETTE, Gérard.1972, p : 210)

Dans cet exemple, le verbe *sembler* exprime une hypothèse formulée par le narrateur à l'égard de son personnage qui sait donc plus que le premier.

### **15-C-1-3-La focalisation externe**

En vertu de cette focalisation, le narrateur en sait moins que son/ses personnage(s). Le héros agit devant lui (et par conséquent devant nous, lecteurs) sans qu'il puisse (que nous puissions) connaître ses pensées ou sentiments. De ce fait placé à l'extérieur, le narrateur se contente d'enregistrer objectivement, à la manière d'une caméra, les faits et gestes des protagonistes de l'extérieur, mais sans être capable de deviner leurs pensées ou le flux de leur conscience (*the stream of their consciousness*). Ce type de focalisation caractérise en propre le roman d'intrigue, ou le genre policier par exemple où l'auteur ne nous dit pas d'emblée, immédiatement, tout ce qu'il sait. Dans ce sens il est à rappeler qu'une technique ou un procédé narratif visent toujours un effet à obtenir chez l'instance réceptrice. C'est ainsi que si l'auteur feint de ne pas connaître un personnage et ses intentions cachées, c'est pour créer le mystère autour de lui. Il s'agit donc d'une stratégie de *captatio benevolentiae* pertinemment mise en place par le narrateur.

**Remarque** : Selon Genette « La formule de focalisation ne porte pas toujours sur une œuvre tout entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé » (GENETTE Gérard. 1972, p : 208.)

Pour permettre à nos étudiants, de mieux manipuler la terminologie narratologique relative à la notion Genettienne de *focalisation* et ses équivalents sémantiques chez les autres critiques, nous avons mis à leur disposition le tableau ci-dessous :

## **Représentation synoptique des trois types de focalisation<sup>1</sup>**

### ***I- Focalisation zéro (Genette) : « regard de Dieu »***

Vision par derrière (Pouillon)

Narrateur > Personnage (Todorov)

Type auctorial

### ***II- Focalisation interne : conscience d'un sujet témoin.***

Vision avec

Narrateur = personnage

Type actoriel

### ***III- Focalisation externe : le regard, purement objectif, n'est celui de personnage ; technique du « behaviourisme »***

Vision du dehors

Narrateur < personnage

Type neutre.

N.B : Dans nos travaux dirigés, nous adopterons volontiers la terminologie de Gérard Genette, que nous avons soulignée en italique, vue son universalité et son efficacité opérationnelle.

## **D- Le récit. La voix et les niveaux narratifs**

Ce cours est disponible en ligne.

---

<sup>1</sup>- VALETTE, Bernard. 2000, pp : 184-185.

## TD 15 Le mode. La focalisation: Application sur la *polymodalité* ou la *modalité polyscopique* dans le récit.

### Objectifs escomptés de la séance :

- Mettre en relief la polymodalité dans le récit régi par la focalisation à foyer variable
- Montrer le rôle du discours indirect libre dans la polyphonie énonciative dans le récit
- Illustrer en contexte la notion de réalisme subjectif

Omar avait rencontré là des enfants plus misérables que lui, des enfants qui avaient l'air de sauterelles tant ils paraissaient malingres et nerveux. Leurs nippes n'étaient qu'un assemblage de haillons ; ils se protégeaient les pieds avec des chaussettes en peaux de mouton attachées par des cordelettes d'alfa. Le plus souvent ils couraient sans rien aux pieds. Leurs grands yeux à l'iris brun et vert s'ouvraient *étrangement* sur les terres stériles qui leur étaient abandonnées. *Curieuse*, leur gravité avait frappé Omar ; leurs jeux n'étaient pas les jeux ordinaires des enfants de Tlemcen ; les animaux étaient leurs seuls compagnons. Ils étaient renfermés et savaient se taire, dédaigneux de tout ce qui n'était pas de la campagne.

Dans cette nature désolée, ces enfants avaient comme Omar la même précocité. Une même intelligence du malheur, quoique acquise de façon différente, brillait dans leurs yeux. (Narrateur compare)

Mais eux, parlaient avec des expressions, un ton qu'on ne trouvait pas à cet âge chez les garçons de la ville, ils étaient obstinément sérieux. Une pondération propre aux paysans. Omar, devant eux, se sentait tout gamin. Ils l'effrayaient par l'ombrageuse ardeur qu'ils déployaient à poursuivre un dessein : détruire des oiseaux, manier des troupeaux, ou défier des Européens. Il avait découvert des compagnons parmi ces petits fellahs. Ils n'avaient pas fait de difficulté pour l'adopter ; du moins s'étaient-ils étonnés de le voir lire et prononcer des paroles en français. Ils avaient surpris chez lui des connaissances bien spéciales : le monde, soutenait-il, est rond et non pas plat; ce qui était le contraire d'une évidence. Le soleil était fixe tandis qu'eux, les gosses tournaient avec la terre. Omar savait beaucoup de choses sur les pays lointains. De même, il leur avait expliqué comment se formait la pluie: alors les paysans s'étaient récriés et avaient déclaré qu'il blasphémait; un autre jour, il les laissa pantois par des opérations de calcul qu'il fit devant eux... Mais les campagnards finirent par constater son ignorance : Omar ne connaissait rien aux arbres et plantes. Rien non plus aux bêtes, aux cultures, aux travaux des champs...

La révélation de la vie quasi charnelle et inconsciente de la terre se faisait pourtant jour en lui. A Beni Boublen, une singulière énergie, profuse et vigoureusement ressentie, le baignait. Là-haut, la grande vie du monde lui était expliquée par la voix du vieil homme Comandar.

DIB, Mohamed, *L'Incendie*, 1954. Editions du Seuil, Paris, pp.

7-9.

- 1- Que sous-entend l'expression: « Omar avait rencontré là des enfants plus misérables que lui... » ? A quel prétexte sert donc le verbe *rencontrer* dans ce cas de figure ?

- 2- A travers le regard de qui sont donc décrits les enfants de Beni Boublen ?
- 3- Quel est donc le type de focalisation qui prédomine dans ce récit ? Quel en est le focalisateur principal?
- 4- En narratologie comment appelle-t-on ce procédé descriptif? Expliquez-le en l'appliquant à ce texte.
- 5- En exploitant le premier paragraphe, montrez qu'Omar est y, bel et bien le personnage focalisateur ou réflecteur.
- 6- Etudiez le type de focalisation régissant le deuxième et le troisième paragraphes de ce texte, tout en y précisant à chaque fois l'instance qui mène la perspective ou le point de vue.
- 7- Qu'est-ce que vous constatez à la lumière du parcours analytique précédent ? Comment appelle-t-on, en narratologie, ce type de focalisation ?
- 8- Quelle est donc la valeur du discours indirect libre ci-après ? «Omar ne connaissait rien aux arbres et plantes. Rien non plus aux bêtes, aux cultures, aux travaux des champs. »

### **Corrigé du TD**

- 1- Cette expression sous-entend qu'Omar avait regardé, pour ne pas dire vu, les enfants de Beni Boublen, car le verbe voir, contrairement au verbe regarder, n'exprime pas la durativité. Le verbe rencontrer est donc un prétexte à l'ocularité, au regard, qui est la métonymie de la description. Cela sous-entend qu'en ayant rencontré ces enfants, Omar commence à les décrire par le biais d'un regard sélectif (car il se concentre sur la misère des petits villageois de Beni Boublen) et vigilant.
- 2- Les enfants de Beni Boublen sont donc décrits à travers le regard sélectif d'Omar.
- 3- C'est la focalisation interne, filtrée essentiellement par le regard d'Omar, qui est le personnage focalisateur ou réflecteur principal. Bref dans le début de ce passage Omar est un personnage témoin qui mène la perspective.
- 4- En narratologie cette technique descriptive est appelée *le réalisme subjectif*. En vertu de cette technique un personnage n'est vu, donc décrit par le narrateur, qu'à partir du moment où ce personnage est vu par un autre personnage, appelé personnage *focalisateur* ou *réflecteur*. Dans notre cas de figure les enfants de Beni Boublen ne sont décrits qu'à partir du moment où ils sont vus par Omar. Ici le narrateur décrit à partir du point de vue d'Omar ; il ne nous rapporte que ce que voit et ressent Omar qui est une sorte de caméra itinérante, mobile.

5- Dans le premier paragraphe plusieurs signes et indices textuels montrent qu'Omar est le focalisateur :

- La rencontre des enfants par Omar est un prétexte à leur description, ainsi qu'on l'a signalé précédemment.
- La proposition : « Omar avait rencontré là des enfants plus misérables que lui » sous-entend que, vraisemblablement, ce n'est pas le narrateur qui compare sa misère à celle des enfants de Beni Boublen, mais c'est Omar qui se compare aux enfants ; il oublie donc sa misère, eu égard à celle des enfants de la campagne, métonymie de l'Algérie profonde, paupérisée par la colonisation.
- Les deux subjectivèmes : l'adverbe *étrangement* et l'adjectif *curieuse* que nous avons soulignés en italiques dans le premier paragraphe, montrent que le foyer qui enregistre ces deux appréciations subjectives est vraisemblablement Omar, et non pas le narrateur : Omar est frappé par le sérieux des enfants de Beni Boublen, prématurément conscients de leur sort d'enfants misérables dont les parents sont expropriés et exploités par le colonisateur français (On sait bien que l'enfance c'est l'âge de l'insouciance, mais ce n'est pas le cas pour les enfants de Beni Boublen qui sont prématurément sages).
- Enfin la réécriture ou la transposition du premier paragraphe à la première personne prouve qu'il s'agit bien de focalisation interne filtrée par le regard d'Omar : « *J'*avais rencontré là des enfants plus misérables que *moi*, des enfants qui avaient l'air de sauterelles tant ils paraissaient malingres et nerveux. Leurs nippes n'étaient qu'un assemblage de haillons ; ils se protégeaient les pieds avec des chausses en peaux de mouton attachées par des cordelettes d'alfa. Le plus souvent ils couraient sans rien aux pieds. Leurs grands yeux à l'iris brun et vert s'ouvraient étrangement sur les terres stériles qui leur étaient abandonnées. Curieuse, leur gravité *m'*avait frappé ; leurs jeux n'étaient pas les jeux ordinaires de *nous*, enfants de Tlemcen ; les animaux étaient leurs seuls compagnons. Ils étaient renfermés et savaient se taire, dédaigneux de tout ce qui n'était pas de la campagne. » On constate ici que l'exercice de réécriture à la première personne se fait sans incongruité ou distorsion sémantique.

6- Deuxième paragraphe : Focalisation interne passant par le regard d'un narrateur témoin : les enfants de Beni Boublen et Omar sont décrits par le narrateur.

Troisième paragraphe : Ce paragraphe est un parfait exemple d'ambiguïté et de variété modale ou *polymodalité* (Genette), néanmoins plusieurs repères textuels montrent à

l'évidence le type de focalisation et le personnage focalisateur ; dans le passage « Mais eux, parlaient avec des expressions, un ton qu'on ne trouvait pas à cet âge chez les garçons de la ville nous... un autre jour, il les laissa pantois par des opérations de calcul qu'il fit devant eux... », nous avons l'exemple d'une focalisation interne menée par Omar, avec un léger et brusque changement de focalisateur, avant de revenir au premier focalisateur qui est Omar, ainsi que le montrent les arguments ou indices textuels ci-dessous :

- Vraisemblablement la concession *Mais* est assumée par Omar « Mais eux, parlaient avec des expressions, un ton qu'on ne trouvait pas à cet âge chez les garçons de la ville... » : Ici Omar en se comparant aux enfants est surpris du degré de leur maturité, eu égard à celui des enfants de la ville dont il est issu.
- Le passage « Mais eux, parlaient avec des expressions, un ton qu'on ne trouvait pas à cet âge chez les garçons de la ville... Ils avaient surpris chez lui des connaissances bien spéciales » est un psycho-récit, formulant l'expression d'une pensée non verbalisée d'Omar : vraisemblablement ce dernier se parle à lui-même de l'état des enfants de Beni Boublen.
- L'exercice de réécriture du passage à la première personne se fait sans incongruité sémantique et permet donc de mettre l'accent sur Omar en tant que focalisateur :

« Mais eux, parlaient avec des expressions, un ton qu'on ne trouvait pas à cet âge chez les garçons de la ville, ils étaient obstinément sérieux. Une pondération propre aux paysans. Moi, Omar, devant eux, me sentais tout gamin. Ils m'effrayaient par l'ombrageuse ardeur qu'ils déployaient à poursuivre un dessein : détruire des oiseaux, manier des troupeaux, ou défier des Européens. J'avais découvert des compagnons parmi ces petits fellahs. Ils n'avaient pas fait de difficulté pour m'adopter ; du moins s'étaient-ils étonnés de me voir lire et prononcer des paroles en français. Ils avaient surpris chez moi des connaissances bien spéciales : je soutenais que le monde est rond et non pas plat »

Dans ce même passage, *le discours indirect libre* (tel qu'il est mis en relief par l'incise postposée introduite par deux points): «le monde, soutenait-il, est rond et non pas plat » on a un autre indice de focalisation interne dont le foyer est Omar. En fait devant les enfants de Beni Boublen non scolarisés, car contraints par la misère d'aider leurs parents dans le travail des champs et l'élevage des animaux pour subsister, Omar expose avec fierté ses connaissances scolaires. C'est lui qui soutient que la terre est ronde et non pas plate, contrairement à ce que pensent les petits villageois. Aussi ce savoir scolaire, qui est en fait une vérité générale assumée également par le narrateur et bien évidemment par nous les lecteurs est signalée par le présent de vérité générale du verbe être, inséré dans un

contexte passé : Omar, le narrateur et nous lecteurs\_sommes d'accord que la Terre est ronde et non pas plate. « le monde, soutenait-il, est rond et non pas plat » est le point de vue d'Omar partagé par le narrateur ainsi que par nous, lecteurs, car il s'agit d'une vérité générale indépendante du sujet parlant (le verbe être au présent exprime cette vérité)

**Règle :** Valeurs de l'apparition de l'imparfait dans les propositions enchâssées

« Quand il s'agit d'insérer dans un contexte passé une opinion donnée pour universelle, le présent est possible, indiquant que la valeur de vérité est assumée par celui qui la rapporte : 'Copernic disait que la terre *tourne* autour du soleil. ». Mais l'emploi de l'imparfait traduit, lui, le rejet de la responsabilité sur l'énonciateur à qui est rapporté le contenu de l'opinion : « Ptolémée disait que le Soleil tournait autour de la terre » l'emploi d'un tel tiroir verbal relativise la vérité de la proposition enchâssée. » (LAURENT, Nicolas. 2001, p : 100.)

- Dans la suite du passage nous restons dans la focalisation interne, mais avec un changement de focalisateur ; ainsi dans le segment : « ce qui était le contraire d'une évidence » le focalisateur change brusquement. C'est le point de vue des enfants de Beni Boublen : l'évidence pour eux c'est tout à fait le contraire de ce que soutient Omar. Pour ces enfants qui incarnent un savoir populaire, celui de la petite gens, des gens simples le monde, c'est-à-dire la Terre, est plate et non pas ronde : ici on imagine facilement les réactions des enfants en regard des connaissances géographiques d'Omar : « ce que tu dis ici, Omar, est le contraire d'une évidence ; pour nous la Terre est bien plate et non pas ronde, comme tu le prétends»
- Dans le segment « Le soleil était fixe tandis qu'eux, les gosses tournaient avec la terre... un autre jour, il les laissa pantois par des opérations de calcul qu'il fit devant eux » Omar est de nouveau le personnage focalisateur (focalisation interne). La réécriture du passage à la première personne prouve cet état de faits. Dans ce passage Omar continue à corriger les connaissances erronées des enfants : à titre d'exemple le Soleil est fixe, par contre la Terre tourne autour de lui, cela sous-entend que pour les enfants c'est le contraire.
- L'expression « alors les paysans s'étaient récriés et avaient déclaré qu'il blasphémait » prouve que dans le passage précédent c'est bien Omar qui menait la perspective narrative, et les enfants considéraient que ce qu'il disait n'était qu'un blasphème, que des absurdités.

Dans le dernier passage « Mais les campagnards finirent par constater son ignorance : Omar ne connaissait rien aux arbres et plantes. Rien non plus aux bêtes, aux cultures, aux travaux des champs... » Nous sommes toujours en focalisation interne mais avec un changement, cette fois net, du focalisateur : c'est le point de vue des enfants à propos

de l'ignorance d'Omar dans un domaine qui leur est propre : ce sont les connaissances relatives à la terre et ses plantes qu'Omar ignore totalement. Dans ce segment le point de vue des enfants est exprimé par le biais du discours indirect libre : «Omar ne connaissait rien aux arbres et plantes. Rien non plus aux bêtes, aux cultures, aux travaux des champs. ».

7- Constatation : A la lumière de ce qui vient d'être énoncé, nous avons ici un exemple d'une focalisation interne à foyer variable, menée respectivement par Omar (paragraphe 1) puis par le narrateur (paragraphe 2). Dans le paragraphe 3 la modalité est variable d'abord la focalisation interne est menée par Omar, puis par Omar et le narrateur confondus, avec qui le lecteur partage également la vision (la séquence du savoir scolaire qu'expose Omar aux enfants est menée par un point de vue que le narrateur partage avec Omar, car il s'agit de vérité générale à laquelle le lecteur souscrit également). Ensuite les enfants de Beni Boublen. Après cela Omar mène de nouveau la focalisation. Enfin les enfants et le narrateur confondus mènent la focalisation.

En narratologie, ce type de focalisation est appelé la focalisation interne à foyer variable ou focalisation *polyscopique* (Genette). Il s'agit donc d'un exemple typique d'une *polymodalité*.

8- Ce segment narratif, transcrit en discours indirect libre, exprime la concordance de deux points de vue, celui des enfants de Beni Boublen et celui du narrateur. Comme si ce dernier dit aux enfants : oui vous n'avez pas tort, Omar ignore tout du savoir de la terre, métonymie d'une prise de conscience politique prématurée chez les enfants de Beni Boublen, contrairement à Omar, qui incarne à leurs yeux un enfant assimilé, produit d'un appareil idéologique de l'Etat, l'école française en l'occurrence.

## Epreuve de moyenne durée du septième semestre

Université Ibn Khaldoun - Tiaret  
Littéraires 1

Matière : Critiques

Epreuve de moyenne durée N°  
2023

Année universitaire 2022-

- 1- La critique dogmatique de jugement est elle compatible avec le texte moderne ?  
Justifiez la  
réponse.....2 Pts
- 2- Dans son essai intitulé *Contre Sainte-Beuve*, Proust remet radicalement en cause la méthode biographique de Sainte-Beuve. Précisez la critique (ou reproche) que l'auteur d'*La recherche du temps perdu* avait adressée à l'égard de cette méthode.....2 Pts
- 3- Enumérez trois fonctions des anachronies dans le récit de fiction. ....3 Pts
- 4- En narratologie, comment s'analyse la vitesse du récit ?.....2 Pts
- 5- Par quoi se spécifie *l'approche sociocritique*, comparée à *l'histoire littéraire* et à *la narratologie* ? .....4 Pts
- 6- Soit l'énoncé ci-dessous :

La chambre était glacée. Janine sentait le froid la gagnait en même temps que s'accélérait la fièvre. Elle respirait mal, son sang battait sans la réchauffait ; une sorte de peur grandissait en elle. Elle se retournait, le vieux lit de fer craquait sous son poids. Non, elle ne voulait pas être malade. Son mari dormait déjà, elle aussi devait dormir, il le fallait. Les bruits étouffés de la ville parvenaient jusqu'à elle par la meurtrière. Les vieux phonographes des cafés maures nasillaient des airs qu'elle reconnaissait vaguement, et qui lui arrivaient, portés par une rumeur de foule lente. – Il fallait dormir. Mais elle comptait des tentes noires ; derrière ses paupières paissaient des chameaux immobiles ; d'immenses solitudes tournoyaient en elle. Oui, pourquoi était-elle venue ? Elle s'endormait sur cette question.

**Albert Camus, *La femme adultère*. Paris, Gallimard, 1957.**

- a- Un type de discours prédomine dans cet extrait. Lequel ? .....1 Pt
- b- Délimitez-le avec précision (Vous séparez dans le récit la partie narrative *stricto sensu* de la partie où prédomine le type de discours en question).....3 Pts

« Justifiez la réponse (concernant bien sûr le type de discours prédominant dans le récit).....3  
Pts

.

# **Table des matières**

## Tables des matières

Introduction générale .....	1
Tableau synoptique de la répartition semestrielle du programme.....	5
<b>I.- Chapitre premier : La critique de jugement entre dogmatisme et impressionnisme intuitif.....</b>	<b>3</b>
Cours magistral N°1 : 1- La critique comme réécriture ou recréation de l'œuvre par le critique, en tant que lecteur spécialisé .....	13
TD 1 : La lecture-réécriture comme source de créativité.....	17
Cours magistral N°2 : 2- La critique comme l'art de juger les œuvres.....	20
2-A-La critique de jugement <i>a priori</i> .....	20
2-A-1- Caractéristiques essentielles des genres essentiels de l'art dramatique classique.....	24
2-A-1.1- Le théâtre classique.....	24
2-A-1.2-La tragédie classique.....	26
2-A-2.-Survivances et dépassement de la critique dogmatique classique.....	28
TD 2 : La critique de jugement a priori : approche éthique d'un texte classique.....	30
Cours magistral N°3 : 3-B-critique de jugement <i>a posteriori</i> .....	33
3-B-1-La méthode procédurale de la critique de jugement a posteriori.....	33
3-B-2- Les inconvénients de cette méthode.....	33
3-B-3- Exercice d'application sur la critique de jugement <i>a posteriori</i> .....	36
T.D N°3 : Approche d'un texte moderne sous l'optique de la critique de jugement <i>a posteriori</i> .....	38
Cours magistral N°4 : 4- La critique comme l'art de goûter les œuvres ou la critique dite artiste.....	40
4-1-La critique d'identification.....	41
4-2- La critique impressionniste.....	42
4-3-La dichotomie barthésienne texte de plaisir vs texte de jouissance.....	43
TD 4: La critique impressionniste : application sur notion barthésienne de <i>plaisir du texte</i> .....	44
<b>II- Deuxième chapitre : II- L'histoire littéraire.....</b>	<b>48</b>
Cours magistral N°5 : 5-A-L' approche biographique du texte littéraire.....	48
5-A-L'approche biographique du texte littéraire.....	48
5-A-1-Critique de la méthode biographique.....	50
5-A-1-1-Proust contre Sainte-Beuve.....	50
5-A-1-2- Flaubert critique de Sainte-Beuve.....	51

TD 5 : Approche du texte littéraire à l'aune de la méthode biographique sainte beuvienne.....	52
Cours magistral N°6 : 6-B-La critique universitaire.....	57
6-B-1- Définition et caractéristiques.....	57
6-B-3-La méthode procédurale de la critique positiviste, appliquée au texte littéraire.....	59
TD : Approche positiviste d'obédience lansonienne d'un poème.....	61
Cours magistral N 7. 7-C: Approche sociocritique du texte littéraire entre immanence et contextualisation.....	65
7-C-1- Définition de la sociocritique.....	65
7-C-2-Sources de la sociocritique.....	66
7-C-2-1-L'histoire littéraire	
7-C-2-2-La sociologie de la littérature.....	67
7-C-2-2-1- La sociologie de la vie et des pratiques littéraires.....	68
7-C-2-2-2- L'analyse des contenus.....	68
7-C-2-2-3- La sociologie de la création littéraire.....	69
7-C-2-2-3-1-La sociologie de la lecture des œuvres.....	69
7-C-2-2-3-2-L'esthétique de la réception.....	69
TD 7 : L'Ecole de Constance. Evaluation d'une œuvre à l'aune de l'esthétique de la réception.....	71
Cours magistral N 8 : 8-D-Les travaux des philosophes marxistes.....	73
8-D-1-L'héritage bakhtinien.....	73
8-D-2- Les travaux de George Lukcas.....	74
8-D-3- Le structuralisme génétique goldmannien.....	76
TD 8 : Le structuralisme génétique goldmannien : L'œuvre comme l'expression d'une conscience collective.....	80
Cours magistral N°9. 9-E: La sociocritique au carrefour des deux approches, immanente et contextuelle. Etude de la socialité du texte.....	83
TD 9 : Etude de la socialité du texte : le texte comme sociotexte.....	86
<b>III.-Troisième chapitre: Approches dialogique, polyphonique et intertextuelle du texte littéraire.....</b>	<b>89</b>
Cours magistral N10 : 10-Approche dialogique et polyphonique du texte littéraire.....	89
10-1-Le dialogisme selon Bakhtine.....	89
10-2-Les quatre types de dialogismes selon Frédéric Calas .....	90
10-3-La polyphonie.....	90
TD 10 Application sur le dialogisme : le plurilinguisme ou la polyphonie dans le roman.....	92
Cours magistral N°11. : 11-L'approche intertextuelle du texte littéraire.....	96
11-1-Définition de la notion de discours.....	96
11-2-La conception de l'intertextualité entre Kristeva, Genette et Riffaterre.....	96

11-3-L'intertextualité comme transtextualité selon Genette.....	97
11-4-La perception de la relation intertextuelle par le lecteur.....	99
TD 11 : Application sur l'approche intertextuelle du texte littéraire.....	100
<b>IV-.Quatrième chapitre : Critique ou approche narratologique du texte littéraire.....</b>	<b>104</b>
Cours magistral N°12 : 12-Définition, sources, objet et objectifs de la narratologie.....	104
12-1-Définition de la narratologie.....	104
12-2-Objet de la narratologie.....	106
12-3- Sources de la narratologie.....	107
12-3-1- La linguistique structurale saussurienne.....	107
12-3-2- Le formalisme russe.....	108
12-3-2-1- Les unités constitutives du conte sont les fonctions.....	110
12-3-2-2- Le nombre des fonctions est limité.....	111
12-3-2-3- La succession des fonctions est toujours identique.....	111
12-3-2-4-Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure.....	111
12-2-3- Le structuralisme.....	111
12-4-Objectifs de la narratologie.....	113
TD 12 <i>Contre Sainte-Beuve</i> de Marcel Proust comme l'un des fondements de la nouvelle critique.....	114
Cours magistral N 13. 13-A: La narratologie : Etude de la temporalité du récit.....	116
13-A-1-Définitions du récit, objet de la narratologie.....	116
13-A-2-Méthode de la critique narratologique.....	116
13-A-2-1- Etude du temps narratif.....	118
13-A-2-1-1-Etude de l'ordre temporel du récit.....	118
13-A-2-1-1-1- L'analepse.....	119
13-A-2-1-1-2-La prolepse.....	119
13-A-2-1-1-2-3-Fonctions des anachronies.....	120
13-A-2-2-La durée narrative : Etude de la vitesse narrative.....	121
13-A-2-2-1-Les quatre mouvements narratifs.....	122
13-A-2-2-1-1.- La pause : $TR = n, TH = 0$ .....	122
13-A-2-2-1-2- - La scène : $TR = TH$ .....	122
13-A-2-2-1-3-Le sommaire : $TR < TH$ .....	123
13-A-2-2-1-4-L'ellipse : $TR = 0 ; TH = n$ .....	123
13-A-3-Etude de la fréquence narrative.....	124
13-A-3-1-Le récit singulatif : $1R/1H$ .....	124
13-A-3-2-Le récit singulatif anaphorique : $nR/Nh$ .....	124
13-A-3-3-Le récit répétitif : $nR/1H$ .....	124
13-A-3-4-Le récit itératif : $1R/Nh$ .....	125
TD 13: Application sur le rythme du récit, ses anachronies et les fonctions de celles-ci dans le récit.....	126
Cours magistral N°14: 14-B-La narratologie. Le récit : le mode narratif.....	130
14-B-1-La conception narratologique du mode.....	130
14-B-2-La distance narrative.....	131
14-B-2-1-Le mode diégétique.....	132
14-B-2-2-Le mode mimétique.....	132

14-B-2-2-1-Le discours rapporté direct ou style direct.....	134
14-B-2-2-2- Le discours indirect (désormais DI).....	135
14-B-2-2-3-Le discours indirect libre (Désormais DIL).....	136
14-B-2-2-4-Le discours narrativisé.....	138
TD 14- Le mode : Application sur les types de discours rapportés dans le récit.....	140
Cours magistral N°15 :15-C-Le récit. Le mode : la perspective narrative.....	142
15-C-1-Le mode. La perspective/la focalisation.....	142
15-C-1-1-La focalisation Zéro.....	143
15-C-1-2-La focalisation interne, à foyer fixe ou variable.....	143
15-C-1-3-La focalisation externe.....	144
D- Le récit. La voix et les niveaux narratifs (Cours disponible en ligne).....	145
TD 15 Le mode. La focalisation: Application sur la <i>polymodalité</i> ou la modalité <i>polyscopique</i> dans le récit.....	146
Epreuve de moyenne durée du septième semestre.....	152

## Références bibliographiques

### I- Ouvrages théoriques

- ADAM, Jean-Michel, 1997. *Les Textes: Types et prototypes*. Editions Nathan, Paris.
- ACHOUR, Christiane et REZZOUG Simone, 1995. *Convergences Critiques*. O.P.U, Alger,
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Editions Gallimard. Paris.
- BARTHES, Roland, 1973. *Le plaisir du texte*. Editions du Seuil, Paris.
- BELLEMIN-NOEL, Jean, 1990. *Le Quatrième Conte de Gustave Flaubert*, PUF.
- GENETTE, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Editions du Seuil. Paris.
- GENETTE, Gérard, 2004. *Fiction et diction*. Editions du Seuil, Coll. Points, Paris.
- GENETTE, Gérard, 1999 et 2002. *Des genres et des œuvres*. Editions Points, septembre 2012 pour la présente édition. Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard, 2004. *Fiction et diction*. Editions du Seuil, Coll. Points, Paris.
- GENGEMBRE, Gérard, 1996. *Les grands courants de la critique littéraire*. Editions du Seuil, Paris.
- GOLDMANN, Lucien, 1964. *Pour une sociologie du roman*, © éd. Gallimard, coll. «Tel».
- JAUSS, Hans Robert, 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Editions Gallimard, Paris.
- KELLER, Edwidge et LASSALLE Thérèse, 1999. *Histoire et narrativité*. Presses Universitaires de Lyon.
- LAURENT, Nicolas. 2001. *Initiation à la stylistique*. Editions Hachette, Paris.
- LEVI-STRAUSS, Claude, 1973. *Anthropologie structurale II*. Editions Plon, Paris.
- LUKACS, George, 1968. *La théorie du roman*. Editions Denoël.
- MACE, Marielle, 2004. *Le genre littéraire*. Edition Flammarion, Paris.
- MAINGUENEAU, Dominique, 1996. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Editions du Seuil, Paris, février.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2006. *Contre Saint-Proust, ou la fin de la littérature*. Editions Belin, Paris
- MARTINEZ, Michel, avril 1998. *Les romans de Flaubert*. Editions du Seuil, Paris.
- MICHEL, Christian, 2007. *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne. Récit, morale, philosophie*. Publications des Universités de Rouen et du Havre.

- MILLY, Jean, 1992 (2<sup>ème</sup> édition). *Poétique des Textes*. Editions Nathan, Paris,
- MONTANDON, Alain. mars 1999. *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe*. Presses Universitaires de France, *Collections LITTERATURES EUROPEENES*, Paris.
- MORSLY, Dalila - CHEVALDONE François - BUFFORT Marc - MATTET Jean, *Introduction à la sémiologie*. O.P.U, Alger.
- PIAGET, Jean, *Le structuralisme*. 1974. *Coll. Que Sais-je ?* Presses Universitaires de France. Paris
- PICON, Gaëtan. *Lecture de Proust*. 1963, pour le texte, et Gallimard, 1995, pour la présentation Editions Mercure de France.
- PROPP, Vladimir. 1965 et 1970. *Morphologie du conte*, Edition du Seuil.
- SARTRE, Jean-Paul, 1964. *Qu'est-ce que la littérature ?* Seuil, Paris 1964.
- SCHOENTJES, Pierre. 2015. *Ce qui a eu lieu. Essai d'écopoétique*. Editions Wildprojetct. France.
- TATIN-GOURIER, Jean-Jacques. 1996. *Lire les Lumières*. Paris : Editions Dunod.
- THUMEREL, Fabrice, 2004. *La critique littéraire*. Editions Armand Colin, Paris.
- TOURSEL, Nadine et VASSEVIÈRE, Jacques, 1994. *Littérature : Textes théoriques et critiques*. Editions Nathan, *Coll. fac*.
- TODOROV, Tzvetan, Mars 1987. *La notion de Littérature*. Editions du Seuil, Mars 1987.
- TODOROV, Todorov, 1968. *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*. Editions du Seuil, Paris. . 18
- VALETTE, Bernard, 2000. *Esthétique du roman moderne*. Editions Nathan, Paris.
- VANNIER, Gilles, 1988, *XX<sup>e</sup> Siècle. Histoire de la littérature depuis 1945, Tome 2*. Editions Bordas, Paris.

## **II- Articles et thèses**

- LAFORGUE, Pierre. 2003. *Histoire littéraire, histoire de la littérature et sociocritique : quelle historicité pour quelle histoire ?* Revue d'histoire littéraire de la France 2003/3 (Vol. 103), pages 543 à547. Lien URL du site : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-543.htm>
- MALKI Benaid. L'écriture de l'oralité dans *Esthétique de boucher* de Mohamed Magani et Jacques le Fataliste et son maître de Denis Diderot. Approche

comparatiste. Thèse de doctorat nouveau régime. Soutenue à L'université Oran 2  
Mohamed Ben Ahmed.

## **II- Romans**

- CAMUS, Albert, 1957. *La femme adultère*. Paris, Gallimard.
- DE LAFAYETTE, Madame, 1989. *La Princesse de Clèves*. ENAG Editions, Alger
- DIB, Mohamed, 1954. *L'Incendie*. Editions du Seuil. Paris.
- DIDEROT, Denis, 1990. *Jacques le fataliste et son maître*. ENAG/Editions, Alger.
- GARRY Romain, 1956. *Les racines du ciel*. Editions Gallimard. Paris.
- PROUST, Marcel, 1952. *Jean Santeuil*, Bibliothèque de la Pléiade. Paris.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*. 1977. Presses Pocket.
- ZAOUI, Amin, 2012. *Le dernier juif de Tamentit*. Barzakh et Agence Pierre Astier & associés.