

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Mohamed Seddik Ben Yahia-Jijel



Faculté des lettres et des langues
Département de lettres et langue française

Cours de théories littéraires

Niveau Master 1 Littérature & civilisation.

Présenté par : Dr. LABANI-ADJEROUD Ahlem

Année universitaire : 2021/2022

Préambule

Le présent cours est destiné aux étudiants de master 1, option *Littérature et civilisation*. Il offre une initiation aux théories littéraires et suggère plusieurs pistes de recherche ainsi que les possibilités d'une mise en pratique des différentes approches du texte littéraire. Les étudiants en master L&C ont un mémoire de recherche à réaliser en fin d'étude qui couronne leurs années d'études et ont besoin d'inspiration pour l'orientation de leur recherche. L'objectif de ce cours est d'approfondir leurs connaissances et savoirs, et d'aiguiser leur curiosité afin d'améliorer leur prestation de fin d'étude.

Le principal objectif de la présente option est de former des enseignants-chercheurs en littérature et civilisation capables de mener une recherche à la fin de leur formation tout en élaborant et présentant un Travail d'Etude et de Recherche.

De plus, amener l'étudiant à l'autonomie puisque la formation sera sanctionnée par la rédaction d'un mémoire où l'étudiant-chercheur va démontrer son aptitude à élaborer un travail de recherche dans le domaine de la littérature, à travers la mise en œuvre de ses savoirs et la capacité à définir un sujet de recherche, en maîtriser la documentation, en présenter la synthèse. L'étudiant, et futur enseignant donc, n'aura aucun mal à mener des projets de recherches.

Ce cours permettra d'initier les étudiants à la recherche en Littérature. Cette initiation s'appuie sur les contenus concernant les différents sujets dans lesquels des problématiques de recherche peuvent être traitées en vue de leur mémoire à présenter.

Nous tenons à faire remarquer que le présent cours de théories littéraires reste une modeste approche des théories littéraires et n'aura sûrement pas la prétention d'être exhaustif mais présente quelques clés de la recherche littéraire.

Sommaire

Introduction générale :

L’histoire de la critique littéraire

Chapitre 01 :

La théorie biographique (Sainte-Beuve)

Chapitre 02 :

La théorie de la race, du lieu et du moment (Taine)

Chapitre 03 :

La théorie de l’histoire littéraire (Lanson)

Chapitre 04 :

Les théories des formalistes russes

Chapitre 05 :

La théorie du reflet

Chapitre 06 :

La théorie de vision du monde

Chapitre 07 :

La théorie de l’idéologie

Chapitre 08 :

La théorie de la narratologie

Chapitre 09 :

La notion de l'intertextualité

Chapitre 10 :

La notion de la digression

Conclusion générale

Bibliographie générale

Introduction générale

Introduction générale

L'histoire de la critique littéraire

On pourrait penser que la critique littéraire qui donne lieu à théorie littéraire est née avec le premier texte littéraire. Il n'en est rien, elle est née après. La critique a commencé à naître avec l'affermissement de la littérature, c'est-à-dire quand la littérature a pris conscience de son importance dans le champ social. Le trio : Ecrivain, lecteur, critique se met en place petit à petit à partir du XVIème siècle (en France). Au Moyen âge, il n'y avait pas de critique car :

1-La réception était faible (lectorat).

2-La littérature était proche de la tradition orale.

3-La littérature était essentiellement des biographies du Roi, des témoignages, et la religion guidait la société, elle interdisait les préoccupations d'ordre esthétique ou idéologique (pouvoir de l'église).

C'est donc vers le XVIème siècle que la littérature et la critique prennent forme pour des conditions externes :

1-L'invention de l'imprimerie : une plus grande diffusion de la littérature, la presse (articles, feuilletons), bibliothèque communale (un ouvrier La machine).

2-La langue française évolue et se détache du latin.

3-Le développement d'une aristocratie cultivée.

Au XVIIème siècle, la critique veut jouer un rôle nouveau pour l'époque, être un intermédiaire entre l'écrivain et le lecteur (public) : le

critique informe l'écrivain sur les goûts et les exigences des lecteurs, du public (salon mondains)

Le critique le plus représentatif est Malherbe qui était le poète officiel du Roi Henri IV et qui a fait avec rigueur la première analyse de la poésie → une règle d'or : retenir la notion du « Beau ». Malherbe voit que les œuvres littéraires doivent être conformes au goût d'une aristocratie mondaine qui considère que la littérature est un jeu qui ne doit pas fatiguer l'esprit.

On peut distinguer trois grandes étapes dans l'histoire de la critique :

1-L'âge de la rhétorique, qui court d'Aristote vers la fin du 18^{ème} siècle.

2-L'histoire littéraire au 19^{ème} siècle.

3-La nouvelle critique à partir de 1960.

1-L'approche rhétorique

-Aristote : Figure tutélaire de la pensée occidentale, il a vécu de 385-322 avant J.C et constitue longtemps la grande référence des écrivains et des critiques français. Il établit les lois qui régissent la tragédie des lois encore suivies par Racine par exemple.

-La poétique : (Env – 340 avant J.C)

La poétique se présente comme un recueil de phrases rédigées, des notes non développées qui sont en fait des notes de cours qu'il dispensait au lycée. Les notes sont laconiques, définitions claires mais peu développées. Il s'y attache à définir les genres et s'interroge sur ce qui fait l'essence de la poésie.

Aristote part de la littérature qui existait à l'époque et en déduit le pourquoi des réussites et des échecs de certaines œuvres, quelle sont les recettes qui permettent de s'approcher de l'œuvre idéale.

La critique, elle, juge : œuvres réussites / ratées. Une œuvre ratée est une œuvre marquée d'un manquement aux lois du genre.

Aristote se penche surtout sur la tragédie, mais il a dû aussi se pencher sur la comédie dans son second livre qui a disparu à la faveur du christianisme pour qui le rire est une manifestation du malin.

Il faudrait savoir que les rhétoriciens n'entrent pas dans l'œuvre, ils n'étudient que les règles. La critique rhétorique quant à elle, s'adressait aux gens du monde, les aristocrates...etc et l'histoire littéraire s'adresse aux savants, aux figures qui s'imposent de plus en plus.

Si la rhétorique voit l'œuvre comme un modèle moral et esthétique, l'histoire littéraire la voit comme un phénomène à analyser.

Chapitre 01

La théorie biographique de Sainte-Beuve

La critique de Saint Beuve

Pour ce critique du XIX^{ème} siècle, la vie d'un auteur est indissociable de sa production littéraire. C'est pourquoi il se targue d'écrire la biographie des grands hommes, instrument indispensable à la compréhension du texte, voire plus important que le texte lui-même. Il déduit le caractère de l'écrivain et explique son œuvre d'après son enfance, son éducation, sa race, son milieu ...etc. Il ira même jusqu'à prétendre qu'on peut connaître un homme en observant son public « Dis-moi qui t'admire, je te dirai qui tu es. »

-Sa faille :

*Certains auteurs semblent absents de leurs œuvres.

*Les œuvres ne sont pas nécessairement écrites en compensation de la vie.

*Il y a même parfois de franches dualités :

-Rabelais et ses œuvres paillardes était un professeur de médecine et un religieux.

-Racine faisait une poésie pure dans son théâtre mais dans la vie c'était un homme ombrageux et un froid calculateur.

*L'auteur se construit un tempérament en contact de ses œuvres. Toutefois, il faut distinguer la biographie extérieure, anecdotes et faits de société dans la biographie intérieure, psychologique (Le maire de Bordeaux et Montaigne ont toujours été deux, séparer l'homme de l'auteur.).

Sainte-Beuve s'exerce à la critique par le biais de la vie des hommes. Il a longtemps été considéré comme le prince de la critique.

Marcel Proust lui reproche « d'avoir demandé à la biographie de l'homme, à l'histoire de sa famille, à toutes ses particularités, l'intelligence de ses œuvres et la nature de son génie »

De fait, Sainte-Beuve a voulu rechercher l'homme dans l'œuvre. Il définissait ainsi la manière de ses *Portraits littéraires* publiés de 1832 à 1864 :

On s'enferme quinze jours avec les écrits d'un mort célèbre, poète ou philosophe ; on j'étudie, on le retourne, on l'interroge à loisir, on le fait poser devant soi (...) ; chaque trait s'ajoute à son tour et prend place de lui-même dans cette physionomie qu'on essaie de reproduire. Au type vague, abstrait, général qu'une première vue avait embrassé, se mêle et s'incorpore par degrés une réalité individuelle précise, de plus en plus accentuée et vivement scintillante ; on sent naître, on voit venir la ressemblance : et le jour, le moment où l'on a saisi le tic familier, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable, la ride intime et douloureuse qui se cache en vain sous les cheveux déjà clairsemés à ce moment l'analyse disparaît dans la création, le portrait parle et vit on a trouvé l'homme.

→ trouver l'homme dans l'écrivain.

*Roland Barthes avertissait son lecteur, dans *Michelet par lui-même* qu'il ne trouverait « ni une histoire de la pensée de Michelet, ni une histoire de sa vie, encore moins une explication de l'une par l'autre ».

*Serge Doubrovsky reprochait à certains de penser « trouver le sens d'un livre dans la somme des détails extérieurs, notamment biographiques qui s'y cacheraient à un tel « mode d'emploi », ajoute-t-il est « le plus sûr

moyen non d'expliquer, mais d'assassiner la littérature « prétend fournir un déchiffrement intelligible en mettant bout à bout un fragment d'œuvre et un morceau de vie ».

Le problème n'est pas de savoir s'il convient de renoncer à une « mise en rapports intelligible entre écrits et écrivain », mais de se demander à quel niveau « sens littéraire et sens biographique » peuvent «coïncider ». S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique ?*

*Proust→ contre Sainte-Beuve :

-Sainte-Beuve ne tient pas compte de l'Art ni de l'œuvre.

-Emploie l'œuvre pour constituer des biographies.

-L'Art pour l'histoire.

-On part très bien être en mauvais lieu et imaginer une vie mystique.

→ A force de « s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, (de) collationner des correspondances, (d)'interroger les hommes qui l' (avaient) connu ».

Pour Sainte-Beuve : Tout acte créateur constitue en effet une réponse à un drame personnel ou à un conflit intérieur que l'écriture prolonge, cultiver dans l'art un amour brisé, guérir une humiliation, malheur familial. Les renseignements sur la vie de l'auteur constituent l'aliment de la critique de Sainte-Beuve.

Chapitre 2

La théorie de la race, du lieu et du moment (H.Taine)

Hippolyte Taine (1828,1893) philosophe et historien français après des études à E.N.S, il est professeur puis il sera élu à l'Académie française.

Taine inaugure une réflexion plus méthodologique, Sainte-Beuve est désagréablement surpris. Il admet difficilement cette nouvelle orientation de la critique littéraire qui se réclame du scientisme (rigueur scientifique). Il aborde la critique littéraire par une réflexion différente qui se réclame du positivisme (issu de la philosophie positiviste).

Le positivisme initié par A. Comte, philosophe français qui a créé le mot « sociologie » à partir de physique sociale.

On cherchait à expliquer le progrès de l'esprit humain par le développement des sciences positives (maths, physique, chimie ...) vers le XVIIIème siècle.

En devenant positif, l'esprit renoncerait à la question Pourquoi ?, chercher les causes premières, il se limiterait au Comment ? → on renonce à tout ce qui échappe à une explication rationnelle et vérifiable → c'est pour mieux arriver à la compréhension du monde par la formulation des lois de la nature, en dégagant par le moyen d'observation et d'expériences répétées les relations constantes qui unissent les phénomènes et permettent d'expliquer la réalité.

Le positivisme est donc la recherche d'application des méthodes d'expériences scientifiques à tous les phénomènes sociaux ou des autres matières.

La méthode expérimentale repose sur : l'observation rigoureuse et objective → hypothèse → confirmation / infirmation

→ Refus de la métaphysique

→ Les mathématiques sont la base de toute réflexion même philosophique

→ Observation sociale : comprendre le Comment et non le Pourquoi

Suivant le positivisme donc, Taine va s'attacher à découvrir les lois qui régissent la littérature. Il pense que le roman est « un amas d'expériences qui peuvent être une démonstration ». Il réfute la réflexion à partir de l'esthétique ou de la description. Il s'appuie sur le déterminisme de l'œuvre.

Chaque événement est déterminé par un principe de causalité, il permet de prévoir les événements qui auront lieu.

Un roman « ce sont ces dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière » et déterminées par la race, le milieu (naturel, social et politique, l'homme ne vit pas seul dans une société), et le moment au cours duquel est créée l'œuvre littéraire. Pour Taine, la critique littéraire n'est pas une peinture mais une compréhension du Comment du fait littéraire ; il systématise sa méthode et s'appuie sur un corpus de texte dont les auteurs sont des contemporains (Balzac, Stendhal). Il est le premier à avoir posé la littérature comme objet de science.

Taine est à l'origine du roman naturaliste de Zola : « Je ne reconnais comme l'humble disciple de Taine. Je crois qu'il a formulé la seule méthode possible en critique. Il a introduit l'exactitude de la science avec la liberté de l'artiste personnel et vivant. »

Donc, le disciple de Taine est Zola.

Il y a deux Zola : (Rougon Macquart).

- 1- Un Zola réaliste dans *Germinal* (Résumé du roman) → un documentaire. Le réalisme c'est dépeindre la réalité, reproduire le réel, exprimer le plus fidèlement possible la réalité.
- 2- Un Zola naturaliste dans *Thérèse Raquin* : on perçoit le Naturalisme à travers l'introduction dans l'art la méthode des sciences expérimentales appliquées à la biologie par Claude Bernard.

Un romancier naturaliste doit :

- 1- Enquêter sur le terrain.
- 2- Rassembler des documents.
- 3- Etablir des petits scénarios.
- 4- Faire des brouillons.
- 5- Montrer la réalité exacte et triste.
- 6- Montrer que le déterminisme est partout.
- 7- Etudier rationnellement et sans préjugés sociaux ou moraux la société.
- 8- Montrer la relation : milieu social / individu.

Comportement / hérédité.

Le naturalisme est un mouvement littéraire (vers 1860-1890) qui prolonge le réalisme (les deux décrivent le réel mais à différents degrés). Pour Zola, le roman expérimental :

Toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature puis à étudier le mécanisme des faits agissants sur eux par les modifications des circonstances et des milieux.

Pour lui, le roman est le lieu d'une expérience scientifique ; il fait du roman un laboratoire pour dégager les lois scientifiques qui dominent et ordonnent l'être humain. Le romancier, toujours selon lui est fait d'un observateur et d'un expérimentateur.

Il donne les faits tels qu'il les a observés et pose le point de départ, établie le terrain sur lequel vont marcher les personnages.

L'expérimentateur, lui, fait mouvoir les personnages dans une histoire pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le **déterminisme** des phénomènes mis à l'étude.

Dans *Thérèse Raquin*, à partir de ce roman, l'auteur fait une analyse scientifique, positiviste du type de personne, qui après avoir commis l'adultère et le crime, va connaître le remord, l'alcoolisme, la folie. *Thérèse Raquin* est le résultat d'une observation (milieu, race, moment).

Il choisit son sujet (l'alcoolisme) et émet une hypothèse (l'alcoolisme est héréditaire ou est dû à l'influence de l'environnement) : il place son personnage dans des conditions pour vérifier l'hypothèse.

Chapitre 3

L'histoire littéraire (G.Lanson)

Jusque là, le référent était la critique rhétorique, l'écriture rhétorique en fonction de règles et de lois. On écrivait et on lisait en fonction de cela. Elle sera codifiée par Gustave Lanson.

Et comme souvent les nouvelles idées, l'histoire littéraire commence et s'affirme par le procès violent de l'idée précédente à savoir la rhétorique à qui elle pose de très intéressantes questions sur la littérature.

-La thèse principale prévoit d'observer l'œuvre ainsi que son contexte, ce qui l'entoure. Le rapport œuvre / temps. Cet environnement éclaire le sens.

-Quand on est devant une œuvre, si on étudie son contexte historique, on y découvre des beautés qu'on n'aurait pas vues si on avait ignoré le contexte.

-Les grandes questions de l'histoire littéraire :

*Découpage des périodes historiques : quelles sont les délimitations exactes ?

*Intérêt de l'enquête biographique.

*L'œuvre est-elle le reflet de son époque ou bien détachée ?

*L'œuvre est-elle le résultat de son époque ou bien a-t-elle été déterminante sur l'époque (paradoxe de l'œuf et de la poule) ?

-Procès de la rhétorique par l'histoire littéraire :

L'histoire littéraire reproche à la critique rhétorique une étude morcelante du détail. La littérature n'est pas uniquement question de

rythmes, de formes et de formules, il ne faut pas masquer la pensée véhiculée par les œuvres. La question qui se pose est :

-Peut-on voir le fond d'une œuvre en n'étudiant que des figures de style ?

Il faut restituer la littérature dans sa réalité :

*La rhétorique est un obstacle, l'orateur bloque l'accès à l'œuvre. Le but de la critique n'est pas de briller en parlant littérature mais d'enquêter, de montrer comment elle se fait. On ne met pas en avant celui qui parle mais ce dont on parle.

Page n°4

La critique du XVII^{ème} siècle s'intéressa beaucoup au théâtre et celui qui a beaucoup travaillé sur le théâtre de Racine et Molière est Boileau. Il a été le guide du classicisme en France. Il s'est fait un nom dans la satire et la critique littéraire. Il a fixé les règles du goût et l'idéal littéraire. Les jugements de Boileau sur les écrivains contemporains ont été pendant longtemps reconnus et approuvés par la critique française. Sa critique repose sur des considérations très intellectuelles avec le souci constant de chercher la vérité « Rien n'est plus beau que le vrai l'art poétique. C'est lui l'initiateur de la critique rationaliste qui laisse voir que certaines œuvres sont supérieures à d'autres → il y a de grandes œuvres et des œuvres mineures. → voire critique mondaine et dogmatique.

Au XVIII^{ème} siècle, c'est à ce moment qu'on voit apparaître les volumes de l'histoire littéraire (l'examen des œuvres du passé alors que l'histoire de la littérature répertorie et classe les œuvres). Elle est issue du croisement de la critique littéraire et de l'histoire.

Donc, la critique littéraire est l'étude analytique de telle ou telle œuvre ou de tel ou tel groupe d'œuvres. Elle se propose d'expliquer ou d'apprécier les ouvrages et les auteurs d'hier et d'aujourd'hui.

Le but d'une théorie est d'expliquer un ensemble de phénomènes. En sciences Humaines, les théories répondent à la question : pourquoi ?

Au sens strict, une théorie est un ensemble de concepts (au moins deux) logiquement reliés.

Un concept est une représentation générale et abstraite d'une réalité.

Chapitre 4

Les théories des formalistes russes

Entre 1915 et 1930 en Russie, des chercheurs vont s'appliquer à chercher sur des points précis de la littérature russe : le vers (rythme, construction phonique) et la prose (le conte et la nouvelle). Pour cela, ils empruntent leurs principes aux travaux du linguiste De Saussure :

La langue est un système et c'est cette langue qui constitue la littérature.

Donc, comme la langue, la littérature a une forme (signifiant) et une fonction (signifié).

Ce qu'on doit étudier est l'œuvre elle-même indépendamment de la biographie ou de la psychologie de l'auteur. L'objet de la critique littéraire est « la littérature » : la façon dont ce système est conçu et qui en fait une œuvre littéraire.

L'œuvre est le résultat d'une fabrication qui sous-entend un travail de construction qui obéit à des règles.

Les résultats de leur réflexion sont :

1-La remise en question de l'histoire littéraire qui manque d'autonomie (elle se base sur la biographie et la psychologie de l'auteur) et manque d'objectivité puisqu'elle sélectionne les faits principaux et juge l'œuvre par rapport à des éléments particuliers à un moment de l'Histoire.

2-Nécessité de construire l'analyse de l'objet

Isoler des éléments qui constituent l'œuvre (mètre, métaphore, description) et déterminer les corrélations qui les unissent ou les fonctions :

Tynianov distingue deux types de fonctions :

1-Fonction constructive (synnyme) : possibilité d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent le système entier.

2-Fonction autonome : par rapport à d'autres fonctions semblables existant dans d'autres systèmes.

Elles mettent en corrélation tel élément d'une œuvre A avec les éléments d'autres œuvres A, B, C dans l'ensemble littérature ou avec l'ensemble non littéraire.

Distinction entre forme et fonction

1-Une même forme peut avoir plusieurs fonctions.

Ex : Le voyage : forme d'existence dans les œuvres peut avoir comme fonctions :

- Permet à l'auteur, avec un même héros, de lier différentes situations.
- Permet d'exprimer des impressions sur différents lieux.
- Permet de présenter des portraits de personnages qui seraient incompatibles sans la structure de voyages.

2-Ce qui importe, c'est le rapport évolutif entre fonction et élément formel.

3-Plusieurs niveaux d'analyse :

- 1- L'analyse de l'œuvre en elle-même comme système autonome.
- 2- Etudier la fonction littéraire : l'œuvre appartient à un système plus grand qui est l'ensemble littérature et donc il faut l'inclure dans cet ensemble.
- 3- A travers sa relation au social avec l'utilisation de la langue (verbal) (par sa fonction verbale, la littérature s'intègre dans les faits sociaux.)

4-L'évolution :

Le fait littéraire se définit par rapport à la vie sociale et sa spécificité par rapport à un autre fait littéraire.

Ce qui est fait littéraire pour une époque sera phénomène linguistique pour une autre et inversement.

B) **Ex : Nedjma**

Mère, le mur est haut.

Cette phrase on la retrouve au début du paragraphe ainsi qu'à la fin, et dans ce même paragraphe il décrit la prison. Donc, cette phrase enferme aussi le paragraphe.

Chapitre 5

La théorie du reflet (Macherey)

Il y a trois théories essentielles : la théorie du reflet, la vision du monde et la théorie de l'idéologie.

La théorie du reflet s'est affermie au début du XXème siècle.

L'appellation du reflet implique en quelque sorte une image de la société, mais ce reflet de la société n'est pas toujours fiable car il peut comporter des insuffisances.

La révolution industrielle a entraîné des changements économiques et sociologiques.

Le capitalisme (XIXème siècle et XXème siècle) va entraîner des changements considérables surtout sur le plan des idées et des philosophies au XIXème siècle : - Le marxisme (matérialisme).

- Le positivisme (recherche scientifique).

Sur le plan littéraire, au XIXème siècle, le statut de la littérature va changer, les écrivains vont changer de comportement. Ils se sentent intégrés et font partie de la société. Cette caractéristique va les interpeler et les mêler à la société (Zola : *Germinal*, Flaubert : *Madame Bovary*). Il y a un effet de réalité dans les œuvres réalistes.

C'est au milieu du XIXème siècle que le réalisme s'imposa, représenté par : Victor Hugo (*Les misérables*), Flaubert, Stendhal, Balzac, Tolstoï : Guerre et Paix, toute la littérature allemande du XIXème siècle.

La peinture minutieuse des comportements sociaux et de l'époque historique a été le principal moteur du roman réaliste.

Flaubert avait déclaré en 1852 :

Il y a en moi deux bonhommes distincts, un qui est épris de gueulade, de lyrisme, de grand vol d'aigle de toutes les sonorités de la phrase et des sonnets de l'idée ; un autre qui creuse et fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il produit.

- Le petit fait : *Madame Bovary* → tiré d'un fait divers.
- Le grand fait : *Salammbô* → tiré de l'histoire de la princesse carthaginoise.

La littérature n'est pas seulement création mais aussi mise au texte de la réalité. Avec le roman réaliste, les romanciers, avant d'écrire leurs textes, furent au préalable un véritable travail de recherche et de documentation (enquête, ouvrages) voyager, étudier les comportements sociaux, humains, physiques (Flaubert étudie les effets de l'emprisonnement avant d'écrire *Madame Bovary*). *Le Rouge et le Noir*, inspiré d'un fait réel : l'histoire d'Antoine Berthet devient Julien Sorel condamné pour tentative de meurtre. (1827)

Cette approche est intimement liée au réalisme. Le roman réaliste est « le roman que l'on promène le long des routes » Stendhal.

Et cette notion de miroir qui explique l'appellation de cette théorie. Le concept de miroir a été attribué à Tolstoï (Guerre et Paix. 1878). Son œuvre est considérée par la critique comme « Le miroir de la révolution russe (1917). », vision prémonitoire de la révolution que Tolstoï a sentie mais qui ne l'a pas vécu

Sa méthode

La tâche essentielle de cette approche est de repérer et de délimiter la période historique à laquelle se rattache l'œuvre, car comme l'écrit P. Macherey :

L'œuvre littéraire n'a de sens que par rapport avec l'histoire, c'est-à-dire qu'elle apparaît dans une période historique déterminée et ne peut en être séparée.

La première étape

Elle concerne l'analyse du temps (temporalité). Il est essentiel pour une toute analyse sociocritique d'une œuvre la période historique qui constitue l'ancrage temporel fictif ou réel (La prise de Gibraltar et la vie à l'endroit) ou fictif et réel. Ce temps ne signifie pas qu'une correspondance existe entre le temps fictionnel (qui est construit) et la vie de l'écrivain (Salammbô). La période historique à laquelle se rattache l'œuvre ne peut pas être contemporaine à l'écrivain : dans ce cas précis, il n'y a pas de simultanéité entre l'œuvre et l'Histoire.

Une simultanéité peut exister entre la vie de l'écrivain et le temps du récit dans le cas du témoignage ou bien dans certains romans autobiographiques (Timimoune) de Rachid Boudjedra colle à la réalité présente, le temps de la narration, c'est-à-dire l'Algérie de l'année 1994-1995.

Pour délimiter la période historique, il ne faut surtout pas se fier à la date de parution d'une œuvre.

La deuxième étape :

Concerne l'Histoire dans sa relation avec la littérature. L'Histoire ne se donne pas toujours à voir de manière explicite. Il n'y a pas dans ce cas spontanéité entre l'œuvre et l'Histoire.

L'Histoire est toujours sous-jacente dans le texte. Exemple : *Nedjma* de Kateb Yacine, la période des quatre parties nationalistes qui constitue l'extra texte autour duquel s'organise le roman ne se donne pas à voir explicitement. Kateb recourt à une métaphore, une femme aimée de quatre hommes et mariée.

→L'Algérie dominée par la France mais aimée par les quatre tendances.

L'Histoire dans l'œuvre littéraire n'est pas donnée objectivement et explicitement car le propre de la littérature est la fiction et l'implicite puisque l'écrivain ne donne qu'un point de vue sur l'Histoire. « Le reflet n'épuise jamais la réalité, il nous en donne quelques aspects, quelques relations » Cette dimension implicite constatée dans *Nedjma* explique la présence dans l'écriture de symbole, d'image, de mythe.

Pour davantage développer cette notion d'infidélité entre l'Histoire et la littérature (le point de vue) Macherey recourt à un concept : le concept de miroir brisé.

Pour enlever toute ambiguïté au terme de reflet (reflet exact) face à une même réalité historique, sociologique, les écrivains ont des points de vue différents, ils donnent aux lecteurs un savoir fragmenté qui n'est jamais objectif, explicite ou total. Par conséquent l'œuvre littéraire ne constitue pas un document et elle n'est jamais un texte strictement référentiel. La division des points de vue s'explique par :

1-L'appartenance de classe de chacun. Exemple : Tolstoï dans *Guerre et Paix* parle des petits paysans comme le souligne Macherey.

2-Le parcours familial, idéologique, professionnel, politique de chacun.

a- Le parcours familial

Rachid Boudjedra dans *La Répudiation* où la répudiation de la mère de l'écrivain suscite l'écriture d'un roman au titre révélateur. La répudiation devient alors thème central, fantasme central où tous est répudiation : le père, la mère et surtout les traditions sociales. Le thème de la révolte contre toute forme de pouvoir.

b- Le parcours professionnel

Le cas de Makek Haddad, Tahar Djaout dont l'écriture littéraire est influencée par le journalisme.

Le cas de Feraoun, Haddad, Dib, Mimouni mais c'est surtout Feraoun dont le métier d'instituteur a eu un impact sur son discours littéraire. L'utilisation de la langue française est différente par rapport à Kateb par exemple. Feraoun recourt à un français normatif, langue académique à une période (1950) où beaucoup d'écrivains cassaient délibérément cette langue comme forme de révolte. Aussi le poète algérien Bachir Hadj Ali avec la langue française.

c- Le parcours idéologique

L'exemple de Mouloud Feraoun : l'humanisme en tant que parcours idéologique qui se révèle dans *Les chemins qui montent* à travers le personnage Amer Ben Amer qui voulant changer la vie des villageois d'Ighil Nezman traduit la dimension humaniste de Feraoun lui-même qui est à l'origine de la création des centres de l'alphabétisation avec son amie Germaine Tillon et qui, loin des partis, a fait un choix idéologique.

3-Le rapport à l'écriture, à l'esthétique

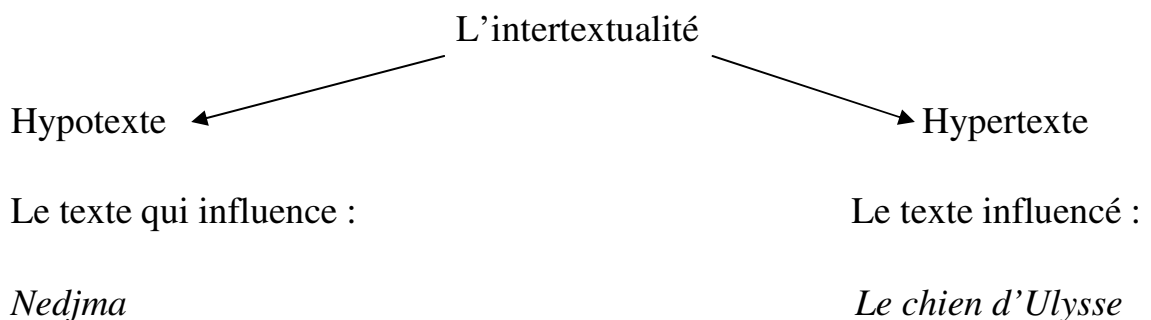
Ce point concerne les aspects liés à la dimension fictionnel - et non référentiel- c'est-à-dire la transformation du référentiel - le fait réel. Tout le côté littérarité d'une œuvre c'est-à-dire les aspects strictement fictif dans une œuvre qui font de celle-ci un discours littéraire différent des autres discours : politique, journalistique, Historique ...

Exemple : *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi

Création de Cyrtha alors que l'orthographe connue est Cirta.

*Les influences dues à tel ou tel courant l'exemple de Dib qui est réaliste dans *La grande maison* et surréaliste dans *Qui se souvient de la mer*. L'exemple aussi de Boudjedra et le Nouveau Roman dans *L'escargot entêté*.

*Tous les rapports liés à l'intertextualité, par exemple :



Le point de vue de l'écrivain sur l'Histoire n'est jamais total, il arrive qu'un moment de l'Histoire soit occulté. Cet oubli, ce non dit est en fait riche en sens. En effet, les silences d'une œuvre sont souvent bavards et lourds de sens : « Le point de vue est davantage déterminé par ce qu'il cache que par ce qu'il donne positivement à voir. » Macherey.

La théorie du reflet qui marque la critique littéraire du début du XXème siècle constitue un tournant important dans l'histoire de la critique. C'est la première fois que l'œuvre est étudiée par rapport à la structure sociale, historique de la société dans laquelle elle s'insère. Cette approche

qui se situe en dehors des considérations biographique (Sainte-Beuve) et psychologique a montré que l'œuvre est un produit. Elle est d'une part, le résultat d'une expérience personnelle (un vécu transposé comme dans *La Répudiation*, la folie de la mère) et d'autre part, le produit d'un groupe social qui a modelé le rapport de l'écrivain à l'idéologie, à l'Histoire, à l'imaginaire.

Selon l'optique de la théorie du reflet, l'œuvre n'est jamais le reflet fidèle de la réalité :

Le texte littéraire produit un effet de réalité. Plus exactement, le texte littéraire produit en même temps un effet de réalité et un effet de fiction, privilégiant tantôt l'un et tantôt l'autre, interprétant l'un par l'autre et inversement mais toujours sur la base de ce couple. Macherey.

Certains sociologues de la littérature ont accordé une trop grande importance aux idées contenues dans l'œuvre en négligeant son aspect essentiel : l'œuvre et la réalité ne sont pas dans une relation immédiate mais médiate. Il y a des médiations entre l'œuvre et la réalité qui ont été annoncées par la théorie du reflet et analysées et mieux exploitées par Luckas et Goldman dans la théorie *Vision du monde*.

Chapitre 6

La théorie de vision du Monde (Lukacs et Goldmann)

Préambule

Lukacs a été formé dans l'école de France fort en science sociale (centre carrefour des recherches philosophiques) avec Marx, Hegel : son but : réfléchir sur les mouvements de classes sociales.

Lukacs est une grande figure de la critique littéraire. Ses recherches sur les pensées de Marx, Hegel, Kant et la philosophie de l'existentialisme. Fasciné par la littérature antique et le roman du XIXème siècle, Lukacs a analysé les œuvres littéraires du dehors, du point de vue historique, sociologique, philosophique ; toute la socialisation. Lukacs s'est attelé à montrer à travers ses différentes analyses que toute œuvre littéraire est le résultat non pas d'une idéologie dominante mais de l'affrontement de plusieurs idéologies.

Lukacs et le réalisme

Le vrai réalisme selon Lukacs se doit d'être le plus total, décrire l'homme dans sa totalité sociale et humaine avec toutes ses contradictions. Sa théorie s'appuie sur l'Histoire mais aussi surtout sur l'homme dans sa totalité : évolution, contradictions engendrées par une société de classe.

Il soutient une littérature qui s'investit dans une représentation du monde, une représentation de la société mobile, c'est-à-dire, une vision du monde totale.

1-Lukacs

- Analyser les œuvres du dehors (toute la socialisation) → l'œuvre n'est pas le résultat d'une idéologie dominante mais l'affrontement de plusieurs idéologies.
- Le vrai réalisme se doit d'être total : décrire l'homme dans sa totalité : évolution, contradictions ... →représentation de la société mobile (lutttes idéologiques.

Exemple : Tolstoï : *Guerre et Paix*

↓
→ Analyse de l'époque sociale, avec finesse, qui
Est en perpétuelle lutte et donc mobilité.

→Question fondamentale :

Quel est le degré d'importance dans la liaison entre le monde et
l'âme du personnage central d'une œuvre ?

→C'est pourquoi il s'est intéressé au héros individualiste (Don
Quichotte, Madame Bovary, Julien Sorel, Meursault, K ...)

2-Goldman

Goldman rencontre Lukacs à Zurich. Il va réorienter ses recherches sur Lukacs dans son ouvrage : *Le Dieu caché*, travaillant sur les pensées de Pascal et les pièces de Racine (il y a une présence de Dieu très importante).

La théorie du roman selon Lukacs et Goldman

1-La notion du héros problématique

Elle est employée pour la première fois par Lukacs dans *La théorie du roman*. Il s'agit de la réflexion sur la relation entre l'œuvre et la société et qui est analysée à partir de l'évolution sociale, économique et culturelle de l'occident. Le point de départ de cette révolution est la société close, le pays choisi est la Grèce, le temps et l'antiquité. La Grèce antique correspond en production littéraire à l'épopée (L'Odyssée d'Homère) et la geste en France (les louanges de Charlemagne).

→Il remarque qu'une adéquation existe entre l'individu et le monde environnant. Cette harmonie entre l'individu et le monde ne signifie pas que l'individu est passif mais la quête ne connaît ni inquiétude (tourment par Lukacs) ni tourment. L'homme antique ne vit aucun abîme (division, séparation, ruine) qui le pousserait vers la « chute » ou qui le pousserait vers la cime.

Pourquoi y a-t-il cet équilibre ?

L'Univers des sociétés closes est régit par la divinité qui dicte au destin événement heureux ou malheureux. Le monde de l'helléniste est harmonieux. Il n'y a aucune déchirure entre l'univers et l'individu, entre le littéraire et le social.

Tout ceci apparaît dans les récits épiques, le plus représentatif l'Odyssée d'Homère sur la vie du roi Ulysse.

En France c'est *La geste de Rolland*.

A un moment donné de l'évolution des l'occident, cette harmonie se brise aux yeux de Lukacs. L'explication se trouve dans le changement économique : le passage de la féodalité au capitalisme.

Ainsi l'épopée disparaît et se fait remplacer petit à petit par le roman, le genre littéraire de la société disloquée : « Ici, la problématique de la forme romantique est le reflet d'un monde disloqué » Lukacs. (Le roman lui-même est une forme de la société disloquée).

La relation harmonieuse entre le monde et le héros n'existe plus dans la société en crise, le héros va se détacher du groupe « pour s'élever au dessus de ce qui est purement humain. » Lukacs.

Le héros dans le roman est solitaire à la différence de celui de l'épopée qui est collectif. Ainsi, quand l'incommunication s'installe entre

la société et le héros, quand la conception du monde du personnage ne correspond plus à celle de la société dans laquelle il vit, on parle alors de héros problématique. Don Quichotte, Emma Bovary, Julien Sorel, Meursault, la fin, en général pour le héros problématique, soit la mort (le suicide) folie.

La caractéristique essentielle du héros problématique est La quête ou l'errance. Insatisfait par le monde conformiste dans lequel il vit, le héros problématique est à la recherche d'un autre monde où ses aspirations (ses idéaux) les valeurs authentiques pourraient se réaliser. Cette recherche désespérée entraîne le héros jusqu'à la mort (suicide) ou bien élimination par le groupe (Julien Sorel, Emma Bovary) ou alors la folie (Don Quichotte).

Le héros démoniaque du roman est un fou ou une criminel, en tout cas un personnage problématique dont la recherche dégradée et par là même inauthentique, de valeur authentique dans un monde de conformisme et de conventions constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé roman. Goldman.

- Démoniaque : méchant, dément.
- Fou : Don Quichotte.
- Criminel : Julien Sorel.
- Dégradée : semée d'obstacle, quête de l'idéal.
- Inauthentique : pour la société, pas conforme.
- Conformisme : les normes de la société, codifié.
- Valeur authentique : valeur du personnage, du héros problématique.

-Société individualiste : société capitaliste.

Le héros problématique du roman est soit un fou, soit un criminel qui est dans une quête d'un idéal semée d'obstacles. Cette recherche (quête) n'est pas conforme à la société dans laquelle il vit. C'est une quête des valeurs authentiques pour le personnage qui est dans un monde codifié, qui a des normes. C'est le contenu de ce nouveau genre littéraire que l'écrivain a créé par rapport à la société capitaliste.

La quête menée par le héros se trace un objectif, celui d'atteindre un idéal que Goldman appelle sublimation qui fait du personnage un être particulier, étrange (marginal, étrange). Les obstacles qui peuvent se dresser entre le héros et son idéal, valeur authentique, sont appelés dégradation.

2-Le concept de vision du monde

Ce concept est né de la notion de réification, les rapports sociaux qu'engendre la société capitaliste se basent sur l'argent, sur le profit et expliquent l'individualisme qui particularise les sociétés capitalistes. Cette réification qui aliène (domine) les relations sociales et humaines donne naissance à une vision particulière où règnent l'individualisme et l'éclatement des relations interhumaines.

La littérature qui a su exprimer la société réifiée est le Nouveau Roman (Sarraute, Robbe-Grillet, Butor, Simon). Les récits du Nouveau Roman se déroulent dans un univers parfaitement structuré et organisé où l'homme est amoindri par rapport à ses valeurs humaines et dominé par les objets. Ces derniers remplacent progressivement l'être humain pour devenir eux-mêmes personnages.

Le Nouveau Roman démunie de personnages qui arrivent dans une société totalement réifiée (deuxième guerre mondiale), dominée par le capitalisme où toute est valeur marchande exprime « L'abolition des consciences individuelles ». Ces consciences sont remplacées par des objets. Le Nouveau Roman qui a su décrire ce phénomène social fut annoncé par les romans existentialistes mais surtout les romans de Kafka acculturé d'origine juive.

Chapitre 7

La théorie de l'idéologie (Althusser, Macherey, Balibar)

Cette approche est née dans les années soixante, elle est à rattacher aux réflexions philosophiques de Louis Althusser. Ses recherches ont fait une relecture des textes élémentaires au marxisme. La réflexion d'Althusser est à rattacher à celle de Spinoza.

L'influence du structuralisme qui était en vogue dans les années soixante. Pour Althusser, il fallait relire les textes fondamentaux du marxisme à la lumière du structuralisme. De quelle manière ? En s'attachant à ce qu'il appelle la lecture symptomale qui s'attarde sur le discours latent, sous-jacent, caché. Il faut donc lever cette latence, rendre lisible ce qui est illisible, visible ce qui est invisible. La lecture symptomale forme le non dit du discours politique, appliquée à la littérature avec les recherches de P. Macherey et R. Balibar (Althusser ne s'est pas intéressé au discours littéraire.)

La tâche première d'une lecture symptomale est d'extraire d'une œuvre l'absent par rapport au présent.

Aspects méthodologiques

Althusser utilise deux outils afin de relire les discours fondamentaux du marxisme, ce sont : l'idéologie et l'A.I.E (l'appareil idéologique d'Etat). Afin de relire les théories classiques sur l'idéologie qui ont prévalu au XIX^{ème} siècle, Althusser a mis au point ce concept de l'A.I.E. L'A.I.E est une réalité qui côtoie l'appareil répressif de l'Etat. Sans s'y confondre, les A.I.E sont un ensemble de réalité qui se présente sous forme d'institution scolaire familiale, juridique, culturelle et l'A.I.E politique. Il

existe une pluralité d'A.I.E. Les A.I.E relève du public mais aussi du privé (famille), l'A.I.E fonctionne grâce à l'idéologie à laquelle s'ajoute la répression parfois physique.

L'unité entre les A.I.E est assurée par l'idéologie dominante qui détient le pouvoir de l'Etat.

Qu'est-ce que l'idéologie ?

1-Selon la définition classique

C'est un système d'idées de représentation qui règne sur l'esprit d'un individu ou d'un groupe social : c'est le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence de dominé / dominant.

Les conditions d'existence sont aliénées, soumises (rapport dominé / dominant).

L'individu ou le groupe social s'accroche à une représentation du monde.

2-Selon Althusser

L'idéologie n'est pas uniquement la relation imaginaire à l'existence : Le groupe qui croit à une idéologie agit. « Les idées sont des actes matériels insérées dans des pratiques matérielles, réglées par des rituels matériels. »

Les théories philosophiques d'Althusser appliquées à la littérature constituent l'essentiel de l'ouvrage de Macherey intitulé *Pour une théorie de la production littéraire* qui se divise en trois parties :

1-Quelques concepts élémentaires ; où Macherey définit, relit les notions élémentaires de la critique littéraire

2-Quelques critiques ; où Macherey relit la théorie du reflet et du concept du miroir brisé (réalité fragmentée puis l'idée du point de vue).

3-Quelques œuvres ; où Macherey fait une application, des concepts et théories relus dans les deux premières parties, des œuvres de Jules Verne, puis Balzac, et ensuite Louis Borgès.

Chapitre 8

La théorie de la narratologie

Le roman était l'écriture d'une aventure mais au fil du temps et des expériences, il est devenu l'aventure d'une écriture. En ce sens que l'œuvre littéraire consiste en la manière de raconter l'histoire. L'écrivain a une langue et un style auxquels s'ajoute la fonction d'écriture, rapport entre la création et la société. L'auteur, en façonnant un style, en agencant une langue pour écrire son œuvre diffuse aussi une réalité sociale et laisse des indices à partir desquels le lecteur parvient à la percevoir.

En effet :

[...] l'œuvre littéraire est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages [...] mais l'œuvre est en même temps discours, il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. A ce niveau ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur les a fait connaître. ¹

Par ailleurs, un roman raconte une histoire ou des histoires, et chaque histoire est différente ; ainsi qu'une même histoire peut-être racontée de plusieurs manières. En fait, les histoires se différencient et se ressemblent en même temps. En ce sens, elles sont le reflet de la société dans laquelle on vit, elles décrivent une même réalité qui n'est cependant pas perçue de la même manière ; ce qui conduit à chaque fois à une nouvelle lecture, à une nouvelle histoire. Chaque personne est unique, chaque personne a sa propre perception ; aussi une même personne ne perçoit pas la même

¹ TODOROV Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, p. 126.

histoire de la même manière maintenant et il y a dix ans – car les personnes évoluent et changent –, ni de deux endroits différents.

Donc, innombrables sont les récits², et la recherche essaye d'en saisir le maximum car elle ne peut tous les saisir.

Dans son introduction à l'analyse structurale des récits, Roland Barthes commence par définir le récit qui

[...] peut-être supporté par le langage articulé, oral ou écrit par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la sainte Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics , le fait divers, la conversation³.

Barthes universalise le récit pour pouvoir le décrire ensuite.

Pour les formalistes russes : soit le récit est un « radotage d'événements », soit il possède une structure accessible à l'analyse. Barthes s'est appuyé sur un modèle fondateur : la linguistique, pour pouvoir fonder une théorie structurale du récit.

A- La langue du récit

A-1- Au-delà de la phrase

Le discours est une succession de phrases et donc apriori, il n'a rien qui ne se trouve dans la phrase, mais il est évident que cette succession de phrases dans le discours suit une organisation par laquelle le discours

² Conférer Roland BARTHES.

³ BARTHES Roland, *Poétique du récit ; Introduction à l'analyse structurale des récits*, Ed du Seuil Coll. Points, 1977. P.7

apparaît comme le message d'une autre langue : «au-delà de la phrase et quoique composé uniquement de phrases, le discours doit être naturellement l'objet d'une seconde linguistique»⁴. Barthes commence, alors, par hypothéquer un rapport homologique entre la phrase et le discours, le discours serait donc une grande phrase et la phrase un petit discours.

A-2- Les niveaux de sens

Ce qui est essentiel dans tout système de sens c'est son organisation (à savoir que le récit n'est pas une simple somme de propositions) et son pouvoir de classer les éléments qui composent un récit.

Comprendre un récit ce n'est pas seulement suivre le déroulement de l'histoire. « Le sens n'est pas « *au bout* » du récit, il le traverse ». Barthes propose de distinguer dans l'œuvre narrative trois niveaux de description :

- 1- Niveau des fonctions (Propp)
- 2- Niveau des actions (Greimas)
- 3- Niveau de la narration (discours chez Todorov)

La phrase, en linguistique, peut être décrite à plusieurs niveaux en plus « toute unité qui appartient à un certain niveau ne prend de sens que si elle peut s'intégrer dans un niveau supérieur ».⁵

La théorie des niveaux donne lieu à deux types de relations :

- Distributionnelle : relation sur un même niveau.
- Intégrative : d'un niveau à l'autre.

Pour l'analyse structurale, il faut donc distinguer les instances de description et les hiérarchiser.

⁴ Ibid. P.11

⁵ Ibid. P.13.

B- Les fonctions

B-1- La détermination des unités

C'est d'abord définir les plus petites unités narratives.

L'âme de toute fonction, c'est (...) son genre, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau, ou ailleurs sur un autre niveau.⁶

ou unité narrative.

Tout, dans un récit, a une fonction. Il n'y a pas « d'unité perdue ».

Linguistiquement parlant, la fonction est une unité de contenu (ce que veut dire un énoncé)

B-2- Classes d'unité

Les unités fonctionnelles sont réparties en classes formelles :

- La classe des fonctions distributionnelles (Propp)
- La classe des fonctions intégratives qui comprend les indices (unités sémantiques).

Pour comprendre une notation indicielle, on passe à un niveau supérieur où se dénoue l'indice.

Les fonctions (contes) et les indices (romans psychologiques) permettent déjà un certain classement des récits.

A l'intérieur de ces deux grandes classes, il est possible de déterminer des sous-classes ; pour ce qui est de la classe des fonctions : il y a des fonctions cardinales (charnière du récit ou noyaux) et des fonctions

⁶ Ibid. P.16.

catalyses (remplir l'espace narratif qui sépare les fonctions charnières ou complétives).

B-3- La syntaxe fonctionnelle

La structure même du récit prête confusion entre le temps et la logique, et c'est ce qui forme le problème central de la syntaxe narrative.

Propp tient à l'irréductibilité de l'ordre chronologique. Pour lui, le temps est réel ; d'où la nécessité d'enraciner le conte dans le temps.

Aristote, en opposant la tragédie à l'histoire, attribuait la primauté au logique sur le chronologique.

C- Les actions

C-1- Vers un statut structural des personnages

Au début, la notion de personnage était secondaire, plus tard, le personnage a pris de la consistance psychologique, il est devenu une personne, un être, et n'est plus subordonné à l'action.

Depuis le début, l'analyse structurale a refusé au personnage toute importance narrative et s'est efforcée à le définir comme un « participant ».

Pour Bremond, chaque personnage peut être l'agent de séquences d'actions et lorsque une même séquence implique deux personnages, elle comporte deux perspectives (deux noms), chaque personnage, même secondaire est le héros de sa propre séquence.

Pour Greimas, il propose de décrire et classer les personnages selon ce qu'ils font.

Et pour Todorov, lui, se base sur les rapports dans lesquels les personnages peuvent s'engager (amour, communication, aide).

Un point commun entre ces trois conceptions : définir le personnage par sa participation.

C-2- Problème du sujet

La difficulté posée par la classification des personnages est la place du sujet dans la matrice actantielle.

Certains récits mettent en jeu deux adversaires, le sujet est alors véritablement double.

Il faudra se rapprocher de la linguistique pour décrire et classer l'instance personnelle (je/ tu) ou impersonnelle (il), singulière, duelle ou plurielle de l'action et ces catégories grammaticales de la personne ne se définissent que par rapport à l'instance du discours (niveau de la narration)

D- La narration

D-1- La communication narrative

Le récit est l'enjeu d'une communication. Il y a un narrateur et un auditeur (ou lecteur). Les signes du narrateur sont plus visibles que ceux du lecteur.

Selon Barthes, les personnages comme le narrateur, à la différence de l'auteur sont des êtres de papier. Quant à la narration, elle connaît deux systèmes de signes : personnel et a-personnel. Mais ces deux systèmes n'ont pas forcément des marques linguistiques (je / il). Il peut y avoir des récits écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est la première personne. « Ecrire n'est pas « *raconter* », c'est dire que l'on raconte ». ⁷

⁷ Ibid. p. 42.

D-2- La situation de récit

Tout récit est tributaire d'une « *situation de récit* », ensemble des protocoles selon lesquels le récit est consommé.⁸

Le niveau narratif comporte des signes de la narrativité et c'est ce qui réintègre fonctions et actions dans la communication narrative comme:

- Classification des modes d'intervention de l'auteur
- Codage des débuts et fins des récits.
- Définition des différents styles de représentation.
- Etude des « points de vue ».
- L'écriture dans son ensemble.

Le code narratif est le dernier niveau que peut atteindre l'analyse du récit.

E- Le système du récit

Dans la langue du récit, il y a une forme et un sens (articulation et intégration)

E-1- Distorsion et expansion

Deux pouvoirs agissent sur la forme du récit :

- Distordre des signes le long de l'histoire.
- Insérer dans ses distorsions des expansions.

Le propre du récit c'est d'inclure ces « écarts » dans sa langue.

⁸ Ibid. p. 44.

E-2- Mimesis et sens

La complexité d'un récit est tel un organigramme capable d'intégrer les retours en arrière et les sauts en avant. Et c'est l'intégration qui permet d'orienter la compréhension d'éléments discontinus, contigus et hétérogènes.

Chaque intégration est un facteur d'unité de signification. Chaque niveau intégratoire donne son unité de signification aux unités du niveau inférieur. L'intégration n'est pas régulière : une même unité peut avoir deux corrélats. L'un sur un niveau, l'autre sur un autre.

La fonction du récit n'est pas de « *représenter* », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique ; la « *réalité* » d'une séquence n'est pas dans la suite « *naturelle* » des actions qui la composent mais dans sa logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait.⁹

Aussi, le roman est représentation, et l'écriture d'un roman s'érige de l'imaginaire de la création de l'écrivain. Ce qui est plus qu'évident est que le roman ne fait pas que raconter une ou des histoires, mais au travers de cette ou ces histoires, il informe, explique et argumente. C'est le lieu de rencontre par excellence des divers genres littéraires et de plusieurs types de discours. C'est un genre protéiforme qui prend des aspects très variés car il est structuré de façon complexe : son organisation, ses visées et les diverses séquences qu'il intègre.

Selon Bakhtine, tout énoncé se trouve toujours au centre d'un croisement d'autres énoncés qui le construisent.

⁹ Ibid. p. 52

Lukacs, lui, met l'accent sur l'importance de la relation entre le texte, le contexte de sa production et l'évolution sociale et déclare que:

La problématique de la forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué.¹⁰

Dans un roman, l'auteur crée sa propre langue, choisit un certain style, une manière de construire l'histoire, de construire les phrases, d'utiliser et de choisir les mots. Il utilise et crée ses propres techniques d'écriture. C'est le cas de Michel Tournier que nous allons voir plus bas.

A juste titre, certains romans expliquent, informent, commentent lorsqu'ils abordent des domaines supposés peu connus du lectorat. Aussi lorsqu'une fiction, un univers sont construits, ils n'hésitent pas dans les explications. Le texte devient donc un univers de savoir et de croisement.

Seulement, la disposition de ce savoir dans le texte est un des facteurs principaux qui détermine enjeux et intérêts, et parfois même, le récit n'est là que pour illustrer, faire passer ses savoirs.

Le problème qui se pose alors est de savoir comment les intégrer dans le texte, dans le discours du narrateur ? Dans les dialogues entre personnages ? Dans les descriptions ?

Les savoirs peuvent avoir comme fonction la gestion des implicites du discours du récit. Pour Gérard Genette : « Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit. »¹¹

¹⁰ LUKACS Georg, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, p.12.

¹¹ *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p213.

Yves Reuter précise que l'intégration des savoirs dépend fortement de la narration et de la perspective narrative. Une narration hétérodiégétique passant par la perspective du narrateur justifie l'omniscience du narrateur qui peut donner au lecteur un maximum d'informations.

C'est aussi le cas de la métalepse lorsque le narrateur émerge brutalement dans la fiction et / ou invite le lecteur à en faire de même. La métalepse peut servir à guider ou intéresser le lecteur, à le divertir, à brouiller les frontières du réel ou à rompre le vraisemblable et à interroger les codes de la représentation. Cela détermine donc la circulation des savoir entre narrateur et narrataire et entre auteur et lecteur.

Seulement, il peut y avoir autre chose que les savoirs. Il peut s'agir de commentaires, de récits seconds ; et tous contribuent au ralentissement de la trame narrative et sortir du sujet principal, d'entrer dans un univers autre. Dans ce cas précis, il est question de digression.

Le mot récit désigne chez Gérard Genette :

L'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assure la relation d'un événement ou d'une série d'événements.¹²

Il le distingue de l'histoire qui est une suite d'événements et d'actions racontés par le narrateur, les faits censés être passés, le référent du récit.

Le récit est donc le discours narratif, le texte narratif.

Pour Roland Barthes, les récits sont innombrables et commencent avec l'histoire de l'humanité. Il universalise donc le récit.

On peut compter trois types de récits

¹² - Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p71,

- ***Un récit autodiégétique*** : Dans ce type de récit ; le narrateur est le personnage principal, il est « *le héros du récit* ».
- ***Un récit homodiégétique*** : Le narrateur est un personnage du récit. Son histoire est racontée à la première personne.
- ***Un récit hétérodiégétique*** : L'histoire est racontée à la troisième personne, le narrateur est extérieur à l'histoire, il raconte les actions des personnages. C'est le narrateur du récit cadre.

Dans un même roman, on peut avoir la présence de plusieurs récits. Un ou plusieurs personnages racontent une ou plusieurs autres histoires et deviennent dans ce cas narrateur de l'histoire (un personnage trouve un manuscrit et le lit). Ce sont des récits emboîtés ou enchâssés. Les relations entre le récit premier (enchâssant) ou le récit cadre et le récit second (enchâssé) peuvent être des relations de brouillage ou d'éclaircissement de l'histoire, d'explication, de commentaire.

1-1- L'énoncé et l'énonciation

Un énoncé est un produit fini est clos alors que l'énonciation est l'acte de communication qui a produit l'énoncé.

Le sens d'un énoncé ne peut être complètement compris qu'en fonction de la situation d'énonciation et cela pour la plus part du temps. Tout énoncé garde des « *traces* », des signes de son énonciation.

Dans toute communication aussi bien orale qu'écrite, on trouve à la fois un énoncé et une énonciation.

L'énoncé est le résultat linguistique, le « *dit* » (parole prononcée ou texte écrit). Alors que l'énonciation est l'acte linguistique (le dire) qui met en fonctionnement la langue.

La situation d'énonciation est la situation dans laquelle a été produit un texte, elle permet de déterminer qui parle ? à qui ? et dans quelles circonstances ?

La distinction entre énoncé et énonciation permet chez Todorov de comprendre l'influence qu'a le contexte d'énonciation sur le sens de l'énoncé.

Énoncé : Segment de discours résultant de l'acte de la parole.

Énonciation : Renvoie au contexte d'énonciation.

L'énonciation utilise principalement des embrayeurs qui sont les points perceptibles de la présence du locuteur « *je* », « *tu* », « *ici* », « *maintenant* »...

L'énoncé est l'objet produit par le locuteur ayant émis une phrase et l'énonciation, entendue comme l'action qui consiste à produire un énoncé, c'est-à-dire à donner à une phrase une réalisation concrète.

1-2-Auteur / Narrateur

L'auteur est :

La personne réelle qui vit ou a vécu en un temps et en des lieux donnés, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons.¹³

Et donc l'auteur est une personne ayant un état civil.

Le narrateur est l'être fictif qui n'a pas de vie en dehors du texte. C'est une figure construite par le récit, une voix de papier.

¹³ - J.P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985, p.29

Le narrateur apparaît de différentes façons dans le récit, il est l'organisation du récit, il choisit la progression narrative, les modes du discours, la progression temporelle, le rythme du récit.

(...) Qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est.¹⁴

Il est évident qu'un événement ne peut pas se raconter de lui-même et qu'il a besoin d'une médiation narrative pour nous être présenté.

Le narrataire, quant à lui, différent du narrateur et de l'auteur, est « l'interlocuteur intra textuel »¹⁵

Ce n'est pas le lecteur. Il est le « *tu* » auquel le « *je* » du récit s'adresse. Construit par la fiction, il a un statut dépendant de celui du narrateur.

Il est intradiégétique lorsqu'il est incarné par un personnage du récit et extradiégétique quand il n'est pas lié à l'histoire relatée.

2-La narration

S'il donne l'impression de la linéarité et l'illusion d'être la reproduction fidèle du réel, le roman n'est en fait qu'un tissu consciemment aménagé par un auteur dans un but précis. C'est en combinant les éléments fonctionnels du récit que l'auteur traduit ses options esthétiques.

Les choix narratifs ne sont jamais gratuits : ils témoignent d'options esthétiques et parfois idéologiques. La manière d'enchaîner les faits dans

¹- R.Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits, poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1981, p.40

¹⁵-Chaulet-Achour Christiane, Amina Bekket, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Ed.Tell, 2002, p.65

un récit rend compte, de manière délibérée ou non, des questionnements, des convictions et des croyances de l'auteur. Acte de création, la narration est intimement liée à la réflexion sur la destinée humaine et sur le sens de la vie.

Les romanciers contemporains ont tendance à mettre en questions les principes traditionnels de la narration. Ils n'utilisent plus le récit pour relater une histoire mais pour subvertir le genre et en mettant au premier plan non pas l'histoire elle-même, mais l'écriture (l'élaboration esthétique et idéologique).

L'approche narratologique est une approche interne qui considère le texte en lui-même comme un ensemble clos de signes linguistiques. Néanmoins, tout texte s'inscrit dans un univers donné et y réfère.

La narration est un choix de techniques d'écriture et une organisation de l'histoire racontée (L'histoire étant une suite d'actions qui sont racontées par le narrateur, ce sont les faits censés être passés, le référent du récit.).

2-1- Les modes narratifs

Le narrateur est l'organisateur du récit, il dispose de trois modalités d'intégration du discours dans l'histoire.

-Le discours direct

Le narrateur rapporte les paroles au style direct. Il y a rupture dans le récit, cette rupture est marquée par des signes typographiques spécifiques, généralement par les guillemets ou par l'italique. Les paroles d'un personnage sont citées par le narrateur ou par une autre personne.

-Le discours indirect

Dans le discours indirect les marques spécifiques du discours disparaissent.

La parole n'est plus rapportée exactement cependant elle est rapportée de façon plus au moins fidèle en ajoutant un verbe pour l'introduire suivi d'une conjonction.

Dans ce type de discours la voix du narrateur peut se mêler à celle du personnage sans pouvoir les distinguer.

- *Le discours indirect libre*

Il conserve les mêmes formes grammaticales du discours direct mais en supprimant les signes typographiques ou de subordination. C'est le discours de la fiction, le narrateur pénètre dans la conscience du personnage et s'en fait l'interprète.

Le monologue ou discours immédiat est à distinguer du discours indirect libre. Gérard Genette le précise :

Dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui.¹⁶

2-2- La perspective narrative

Le narrateur peut adopter un point de vue que Gérard Genette nomme focalisation : « Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de « Champ », c'est-à-dire en fait, une sélection de l'information narrative (...) »¹⁷

¹⁶- Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p194

¹⁷- Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p49

Et distingue trois types de focalisation :

- *Focalisation zéro (point de vue omniscient)*

Le narrateur en sait plus que les personnages, rien ne lui échappe, il connaît les pensées, les faits et les gestes de tout le monde dans l'histoire, il sait tout de leur passé ou de leur avenir. Il domine le récit.

- *Focalisation interne*

Le narrateur découvre les événements en même temps que le personnage. Il en sait autant que lui. Le narrateur est souvent un des personnages impliqués de l'action. Le lecteur ne possède que les informations que le narrateur connaît ou qu'il veut bien lui donner.

- *Focalisation externe*

Le narrateur en sait moins que les personnages. Il suit les faits et les décrit de l'extérieur, il ne donne aucune information sur l'âme, les pensées des personnages et leurs motivations. Il y a une réduction du champ de vision.

Ce type de narration donne au lecteur une très forte impression d'objectivité, le narrateur laisse le lecteur libre d'interpréter lui-même les actions des personnages.

3- La fiction

La fiction est l'ensemble des actions effectuées par les personnages dans un univers spatio-temporel.

Tout récit est composé d'une multitude d'actions.

3-1- Le personnage

Le personnage est une ;

« « Figure » de la narration, issu de l'expérience imaginaire ou réelle de l'auteur, et de l'agencement « mimétique » de ses actions, le personnage vient vers le lecteur comme une proposition de sens à achever »¹⁸

Les personnages ont un rôle important dans l'organisation des histoires. Ils peuvent représenter aussi bien un social, un caractère, une force mythique qu'une idée.

Greimas propose un modèle de schémas actantiel dans lequel il regroupe tous les personnages nécessaires à toute intrigue. Il isole six actants participant à tout récit : le sujet, l'objet, l'adjuvant, l'opposant, le destinataire et le destinateur.

- Le sujet cherche l'objet.
- L'opposant est l'obstacle à la réalisation de la quête de l'objet.
- L'adjuvant aide le sujet à acquérir l'objet.
- Le destinateur charge le sujet de la quête.
- Le destinataire reçoit l'objet, il est le bénéficiaire.

Il peut arriver qu'un personnage remplisse plus d'une fonction actantielle. Il peut être caractérisé, le plus souvent par :

- L'âge qui peut être donné ou déduit d'après certains détails.
- Le nom : Le personnage peut être nommé ou surnommé comme il peut ne pas l'être du tout.

¹⁸ - François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Le livre de poche, 1972, (ed R-A Corrêa, 1933). p.17

- L'antériorité : Donner un passé au personnage ce qui va lui donner de l'épaisseur.

- Les traits physiques et particularités.

- Les traits moraux et psychologiques.

- Le statut social, économique, professionnel.

- La compétence linguistique et culturelle.

Cette caractérisation fait porter au personnage « une teinte émotionnelle » comme le précise Tomachevski.

Les personnages sont hiérarchisés :

- *Le héros* : Philippe Hamon le considère comme un personnage qui subit un phénomène d'emphase ; il est différent des autres personnages par sa qualification, sa distribution, son autonomie et sa fonctionnalité. Il est l'objet d'une prédésignation.

- *Les personnages référentiels* : Ce sont les personnages qui renvoient à l'extratexte, à la réalité.

- *Les personnages autoréférentiels* : Ce sont ceux qui appartiennent à l'univers de la fiction. On peut retrouver :

Des personnages *extradiégétiques* : personnages qui n'apparaissent pas dans la fiction.

Et des personnages *intradiégétiques* : ce sont les agents de la diégèse, ils n'ont pas la même importance.

3-2- L'espace : *La fiction est située*

J.Y Tadié le définit : « Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation. »¹⁹

J.P Goldenstein, lui, propose trois grandes questions pour le cerner : « Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi, de préférence à tout autre ? »²⁰

Pour Yves Reuter : « Les lieux du roman peuvent « ancrer » le récit dans le réel »²¹

Mais les romans ne sont pas des manuels de géographie et lorsqu'ils évoquent des lieux réels et connus, ils font la description selon ce qui leur convient, en embellissant ou en noircissant.

Henri Mitterrand écrit : « L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action. »²²

Les lieux signifient aussi des étapes de la vie, l'ascension ou la dégradation sociale ; des racines ou des souvenirs.

3-3- Le temps

En plus des personnages et de l'espace, la fiction a une temporalité. Il y a deux séries temporelles :

- *Le temps fictif de l'histoire racontée.*
- *Le temps de sa narration, le rythme que choisit l'auteur pour raconter.*

Yves Reuter met en rapport ces deux temporalités sur quatre points :

- Le moment de la narration de l'histoire racontée par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée. Cela relève quatre possibilités :

¹⁹ - J.Y Tadié, *Le récit poétique*, P.U.F, Ecriture 1979

²⁰ - J.P Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1983. p89

²¹ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991. p54

²² - H. Mitterrand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980. p201

- *Une narration ultérieure* : Le narrateur signale qu'il raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus ou moins éloigné.

- *Une narration antérieure* : à valeur prédictive, sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements.

- *Une narration simultanée* : donne illusion de s'écrire au moment de la narration.

- *Une narration intercalée* : La narration s'insère dans les pauses de l'action.

- La vitesse qui concerne la durée fictive des événements (en années, mois, jours...) et la durée de la narration (en chapitres, pages, lignes...)

- La fréquence et le nombre de reproduction des événements fictionnels dans la narration, là aussi, il y a trois possibilités :

- *Le mode singulatif* consiste à raconter une fois ce qui s'est passé une fois, ou bien plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

- *Le mode répétitif* : Le texte raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois dans la fiction.

- *Le mode intégratif* : par contre c'est raconter une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

- L'ordre

Selon Gérard Genette :

« Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou des segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut

l'inférer de tel ou tel indice direct. (...) Lorsqu'un segment narratif commence par une indication telle que : « trois mois plus tôt, etc », il faut tenir compte à la fois de ce que cette scène vient après dans le récit, et de ce qu'elle est censée être venue avant dans la diégèse (...). Le repérage et la mesure de ces anachronies narratives (...) postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. »²³

²³ - Gérard Genette in Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, PUF, 1980. p82

Chapitre 9

La notion d'intertextualité

Le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine qui est habituellement associé au courant formaliste russe de la première moitié du XX^e S et qui était peu connu au-delà des frontières nationales a été introduit au champ théorique littéraire français à la fin des années 60 par Julia Kristéva. Bakhtine avait proposé un nouveau concept pour aborder le roman.

Bien que Bakhtine partageait un grand nombre d'idées formalistes russes, c'est justement la rupture avec certaines de ces idées qui va le rendre figure indiscutable de la théorie de la littérature. Sa divergence principale c'est que l'œuvre n'évolue pas dans un sens unique qui émane de sa structure, en faisant de l'auteur l'unique propriétaire. Bakhtine place son centre d'intérêt sur un modèle communicationnel qui inclut le lecteur et le moment historique, social et idéologique dans lequel l'œuvre est créée, l'œuvre devient par conséquent une « propriété collective ». L'œuvre littéraire n'est plus un objet passif, renfermée sur soi mais en relation permanente avec d'autres éléments grâce au concept de dialogisme ou de relations dialogiques. Car selon Bakhtine, le dialogisme est un phénomène caractéristique de tout discours fondé sur l'alternance des sujets qui s'expriment. Néanmoins, il distingue deux genres de discours :

1-Le discours premier qui concerne essentiellement les dialogues quotidiens (discours verbal ou échange verbal).

2-Le discours second ou complexe qui concerne le roman, le théâtre, le discours scientifique ou le discours idéologique. Ces derniers absorbent et altèrent les types premiers.

Le concept d'intertextualité est lié au dialogisme selon Mikhaïl Bakhtine.

Cette notion témoigne de la présence d'autres textes, dans un texte.

Selon Nathalie Piegay-Gros,

L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation).²⁴

Le modèle théorique littéraire proposé par Bakhtine est construit sur le modèle verbal, en ce sens que l'œuvre littéraire se *transforme* en un espace où plusieurs voix dialoguent en permanence, où l'auteur d'une œuvre dialogue avec les personnages qu'il a créés, avec d'autres auteurs, avec des personnages d'œuvres antérieures :

L'œuvre, tout comme la réplique du dialogue, vise à la réponse de l'autre (des autres), à une compréhension responsive active, et elle le fait sous toutes sortes de formes : elle cherchera à exercer une influence didactique sur le lecteur, à emporter sa conviction, à susciter son appréciation, critique, à influencer sur des émules et des continuateurs, etc. L'œuvre prédétermine les positions responsives de l'autre dans les conditions complexes de l'échange verbal d'une sphère culturelle donnée. L'œuvre est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal ; semblable à la réplique du dialogue, elle se rattache aux autres œuvres-énoncés : à celles auxquelles elle répond et à celles qui lui répondent, et, dans le même temps, semblable en cela à la réplique du dialogue, elle en est séparée par la frontière absolue de l'alternance des sujets parlants.²⁵

Toutefois, aux yeux de Bakhtine, le langage poétique n'est pas dialogique mais monologique, le poète assume son acte de parole. Pour

²⁴ - PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

²⁵ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984, p.282.

Bakhtine, le poète s'exprime sans créer un dialogue entre ce qu'il écrit et lui-même, les personnages créés, d'autres auteurs, les personnages d'autres auteurs.

Cependant, Kristeva au moment de reformuler les idées bakhtiniennes ne sera pas d'accord avec le théoricien car pour elle, la poésie a également des relations dialogiques.

Par contre Kristeva et Bakhtine se rejoignent en ce que le roman est le genre littéraire dialogique par excellence, plus exactement les œuvres de Dostoïevski qualifiées par Bakhtine de polyphoniques (pluralité de voix).

Il y a rencontre de deux textes – celui qui est tout fait et celui qui s'élabore en réaction au premier. Il y a donc rencontre de deux sujets, de deux auteurs.²⁶

Aussi :

L'auteur d'une œuvre littéraire (d'un roman) crée un produit verbal qui est un tout unique (un énoncé). Il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire.²⁷

Nous allons tenter de voir maintenant les différentes approches de l'intertextualité dans un ordre plus au moins chronologique, et ces approches sont celles de Julia Kristeva, Roland Barthes, Mikhaïl Riffaterre, Umberto Eco et Gérard Genette, et ce afin de mieux cerner cette notion.

1- Julia KRISTEVA

Elle a introduit cette notion en France dans son article *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967) qui sera inclut dans son ouvrage *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969) sous l'influence des analyses bakhtiniennes sur la notion de polyphonie et de dialogisme.

²⁶ Ibid, p.315.

²⁷ Ibid, p.324.

Pour Bakhtine :

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurivocal. L'analyse y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes.²⁸

Kristeva rejoint cette idée et affirme que « l'intertextualité est la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre ». C'est une véritable dynamique textuelle.

Le *texte* a une importance primordiale à la concrétisation de l'intertextualité. D'abord, il est *productivité*, et non produit –élément passif-, c'est une action –il *travaille*-, ce n'est pas une *structure* mais une *structuration*

[...] nous définissons *le texte* comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire : (1) son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques ; (2) il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent.²⁹

Kristeva place son centre d'intérêt sur le texte néanmoins sans négliger les autres éléments qui participent dans l'espace textuel :

[...] le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs (trois éléments en dialogue). Le statut du mot se définit alors

²⁸ Ibid, p.87

²⁹ Kristeva Julia. Le texte clos. In: *Langages*, 3^e année, n°12, 1968. Linguistique et littérature, sous la direction de Roland Barthes. p. 103

a)horizontalement : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b) verticalement : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique. [...] l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte).³⁰

Le texte est relation de textes dans le cadre d'un contexte historique et socioculturel déterminé et dans lequel pourront être lus non seulement l'écrivain, mais également les écrivains « extérieurs » au texte à la formation duquel ils ont contribué.

Pour Kristéva, l'unité minimale pour l'analyse littéraire sera au moins double :

[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.³¹

Un texte ne pourra être analysé sans la prise en compte des autres textes qui le forment. Kristeva rejette ainsi le principe d'autorité de l'auteur.

C'est ce qui fait le lien entre Kristeva et Barthes.

2- Roland BARTHES

Barthes partage ce principe d'autorité. Pour lui :

[...] l'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme de simples usufruitiers ; cette économie implique évidemment un thème d'autorité : l'auteur, pense-t-on, a des droits sur le lecteur, il le contraint à un certain *sens* de l'œuvre, et ce sens est naturellement le bon, le

³⁰ KRISTEVA Julia, *Séméiotikè – Recherche pour une sémanalyse*, Paris, éd Seuil, coll.Points Essais, 1969, p.84

³¹ Ibid. p.85

vrai sens :d'où une morale critique du sens droit (et de sa faute, le "contre-sens") : on cherche à établir *ce que l'auteur a voulu dire, et nullement ce que le lecteur entend.*³²

C'est le lecteur qui donne sens au texte.

[...] un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination[...].³³

D'ailleurs, le principe dialogique bakhtinien émane du fait que le texte est constitué d'une multiplicité d'écritures qui dialoguent entre elles. Du coup, le texte est polysémique.

[...] un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, [...] mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations issues de mille foyers de la culture.³⁴

Et la relation entre le texte et l'intertexte est :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux (...) L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de

³² Thomas Vercruysse, « Barthes et Valéry », *Revue Roland Barthes*, n° 1, juin 2014 [en ligne]. URL : http://www.roland-barthes.org/article_vercruysse.html [Site consulté le 10/10/2015].
25 Roland Barthes, « Écrire la lecture » [1970], OCIII, 2002, p. 603.

³³ BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 69.

³⁴ Ibid, p.67.

citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.³⁵

Aussi, l'intertextualité relève de la subjectivité.

3- Mikhaïl RIFFATERRE

Riffaterre perçoit l'intertextualité du point de vue du lecteur :

L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.³⁶

Aussi :

L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini.³⁷

Donc pour ce critique, c'est au lecteur de déceler la présence d'autres textes dans le texte étudié grâce à la mémoire et l'érudition (les compétences culturelles individuelles).

Riffaterre distingue deux notions de l'intertextualité : l'intertextualité obligatoire qui est celle

(...) que le lecteur ne peut ne pas percevoir parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire.³⁸

Et l'intertextualité aléatoire qui est centrée sur la singularité de l'individu.

Riffaterre distingue aussi la lecture intertextuelle de la lecture linéaire.

³⁵ Cf. Nedjma Benachour, *L'intertextualité*, Imprimerie université Mentouri, Janvier 2005, p.6

³⁶ Ibid, p.8

³⁷ RIFFATERRE Michael, « L'intertexte inconnu », dans *Littérature* n° 41, février 1981, p. 4

³⁸ RIFFATERRE Mikhaïl, *La trace de l'intertexte*, in *La Pensée*, octobre 1980.

- La lecture linéaire ne dirige que la production de sens.
- La lecture intertextuelle oriente et dirige l'interprétation du texte, elle

est le mode de perception grâce auquel lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, et, plus généralement par référence à un univers non verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier.³⁹

Se basant sur certains aspects de la sémiotique pragmatique de Charles Peirce, notamment le processus sémiotique qui passe par une relation triadique : signe ou *representamen*, objet et interprète, et que cette relation se crée par la médiation d'une idée de l'objet qui donne lieu à la naissance d'un autre signe (l'interprétant) équivalent partiel du premier signe et ainsi se crée une infinité de signes, Riffaterre l'applique sur l'intertextualité :

Le signe de la relation sémiotique y sera le texte, l'objet sera l'intertexte, et l'interprétant sera un présupposé qui empêche le texte de n'être que la répétition indifférenciée de son intertexte.⁴⁰

L'interprétant se transforme en un signe nouveau grâce à la médiation entre le texte et l'intertexte et c'est au lecteur de déchiffrer l'interprétant et connaître l'intertexte pour pouvoir donner un sens intertextuel.

4- Umberto ECO

Dans *Lector in fabula* (1979), Umberto ECO ne définit pas l'intertextualité mais il a étudié plutôt la relation de coopération textuelle entre auteur et lecteur qui consiste en l'attribution au lecteur une partie essentielle du processus de signification. Bien que le théoricien considère qu'un texte ne peut être lu qu'en rapport avec d'autres textes seulement

³⁹ Ibid, p.6

⁴⁰ Ibid, p.10

l'intertextualité doit être reconnue par un lecteur et que ce lecteur doit posséder un certain bagage culturel ou des compétences encyclopédiques.

Umberto Eco fait la distinction de deux types de lecteurs :

- a- Le lecteur empirique : il est réel et il a une culture ou une compétence de lecture qui dépend de ses connaissances personnelles. Seulement il n'est pas pris en compte par l'auteur (le texte est envisagé de façon pragmatique).
- b- Le lecteur modèle : est un idéal, un lecteur qui tente de créer le texte à travers son auteur. Le texte doit être actualisé par le destinataire (le lecteur) car il est incomplet, un tissu de « non-dit » et de « blancs ». Le lecteur doit actualiser sa propre encyclopédie, donc le texte suppose une initiative interprétative du lecteur. Le texte construit un Lecteur Modèle dont la capacité d'actualiser divers contenus de signification, des possibles du récit : l'auteur amène les mots puis le lecteur le sens.

Cependant, le texte doit prévoir la carence encyclopédique du lecteur et mettre en œuvre une stratégie afin que le sort interprétatif du texte fasse partie de son propre « mécanisme génératif ». Dans ce cas là, l'auteur prévoit alors un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation du texte. A ce moment là, l'auteur et le lecteur apparaissent comme des stratégies textuelles.

5- Gérard GENETTE

Genette, lui, propose un autre terme, la transtextualité pour « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes ».⁴¹

La transtextualité regroupe alors cinq types de relations :

⁴¹ GENETTE Gérard, *Palimpsestes- La littérature au second*, Paris Le Seuil, 1982. p.7

1- L'architextualité : elle est la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générale à laquelle il se rapporte.

2 - La paratextualité : elle constitue le lien entre le texte et le paratexte (ce qui l'entoure : préface, titre, épilogue, post-scriptum...).

3- La métatextualité : elle tient une relation de commentaire.

4- L'intertextualité :

Je définis l'intertextualité pour ma part, de manière sans doute restrictive, 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. Sous sa forme la plus explicite et la plus latérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec les guillemets, avec ou sans référence précise) sous forme moins explicite et moins canonique, c'est du plagiat [...].⁴²

5- L'hypertextualité : relation de dérivation qui relie deux textes : l'hypertexte et l'hypotexte dont il découle.

Genette distingue deux catégories à travers cette typologie :

a- L'intertextualité avec la coprésence à travers la citation, la référence, le plagiat, l'allusion.

b- L'hypertextualité avec la dérivation à travers la parodie et le pastiche.

-*La coprésence* qui regroupe :

-La citation qui est la forme la plus représentative et explicite de l'intertextualité, « la citation apparaît comme une figure emblématique de

⁴² - Cf. Nedjma Benachour, *L'intertextualité*, Imprimerie université Mentouri, Janvier 2005, p.7

l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation. »⁴³

La citation est introduite par des codes graphiques : les guillemets, les caractères italiques. Elle est facilement repérable, mais elle peut avoir des significations profondes.

-La référence, forme explicite par absence, elle renvoie le lecteur à un texte sans le citer littéralement.

-Le plagiat en citant un texte sans aucune indication quant au propriétaire.

-L'allusion qui n'est pas aussi explicite que la citation mais qui peut faire appel à d'autres domaines non littéraires.

- *La dérivation avec :*

-La parodie qui est une transformation pour atteindre le burlesque. Mais pas seulement, la réécriture comme celle de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

- Le pastiche qui est une imitation du texte un qui suppose de la part de l'auteur du texte deux une parfaite maîtrise du style de l'auteur du texte un.

L'intertextualité est donc une partie constitutive de la littérature. Dans notre corpus, elle est très présente, que ce soit explicitement ou implicitement.

⁴³ - Nathalie Piegay-Gros in Nedjema Benachour, *L'intertextualité*, Imprimerie Université Mentouri, Janvier 2005, p.14, 15

Chapitre 10

La notion de digression

La digression est une notion qui existe depuis l'époque hellénistique et donc il nous a semblé qu'une petite histoire de la digression était nécessaire pour essayer de comprendre les mécanismes de cette notion qui échappe toujours. Pour ce faire, nous allons nous référer principalement aux analyses de Randa Sabry - qui a réalisé un travail exhaustif sur les discours tenus sur la digression depuis l'époque hellénistique, et ceux d'Aude Déruelle - qui portent sur la pratique digressionniste romanesque.

Donc, dès les débuts de la rhétorique, la digression est apparue comme partie intégrante du discours ; un discours qui se voulait cohérent, concis, efficace, précis mais parallèlement acceptait la présence et l'insertion d'un discours qui s'écarte et sort de la question principale.

La digression, qui depuis l'antiquité grecque, était considérée comme partie intégrante du discours. Cependant, en se penchant un peu sur la question, elle avait une place et une position qui n'étaient pas justifiées, pour une notion encore floue, au statut insolite et confus, alors que chaque partie du discours « doit concourir à la cohésion de l'ensemble »⁴⁴.

Beaucoup d'appellations depuis, pour désigner un côtoisement, éloignement, sortie, déviation, écart, débordement, transgression... tous désignent en un premier temps, le franchissement d'une ligne ou d'une limite et seulement en second, la digression oratoire et littéraire selon Randa Sabry. Les premiers textes théoriques sur la question retiennent et entretiennent le premier sens dans le deuxième.

⁴⁴ SABRY Randa, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed. Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992, p.17.

C'est que, dans l'idéal du « rien de trop », de la mesure, de la norme, une place ait été réservée à ce qu'on désignait comme un excès, un débord et que le système lui donne un nom, ménage un lieu et invente une légitimité. Randa Sabry, dans son ouvrage, tente une interprétation hypothétique par la suite :

- Soit c'est le résultat d'une vision étroite de la rhétorique.
- Ou alors une ruse, une précaution des rhétoriciens pour maîtriser une force digressive inhérente à l'exercice de la parole.

Selon les historiens de la rhétorique, le premier rhéteur qui a défini la digression comme « ouvrière de persuasion » c'est Corax. Et d'après les *Prolégomènes à la rhétorique* d'Hermogène, le discours comprenait cinq parties :

- 1-Le prélude qui prédispose favorablement l'auteur et ce que complète le sommaire de la question à traiter
- 2- La narration ou relation des faits.
- 3- L'argumentation polémique qui développe les preuves.
- 4- La digression : exposé étranger ou latéral à la question
- 5- La conclusion.

La digression est définie alors, comme un exposé étranger ou latéral à la question (avec laquelle il entretient un lien de ressemblance ou d'imitation) pour progresser et éclairer la cause (part du discours, fait sa trajectoire et revenir vers le discours).

Une série d'autres rhéteurs n'ont pas été d'accords quant au nombre des parties du discours :

Le discours aurait trois parties selon Doxopatros : prologue, argumentation, épilogue et sept parties selon *Troilus*.

Cependant, Octave Navarre, en analysant le passage concernant Corax y décèle une contradiction interne : le déroulement du discours tenu (prétendument) par Corax s'articule en trois parties : le prélude, la narration et la conclusion, mais le compte rendu de sa théorie en cinq.

Comme la confusion est grande dans les documents grecs relatifs à l'origine et au statut de la digression, sa condamnation institutionnelle est plus que certifiée : tout discours qui s'écarte du sujet traité. Un ancien règlement de l'Aréopage interdisait aux plaideurs deux types de débordements : l'introduction d'un élément étranger au début et le recours au pathétique. On commençait déjà par nommer ces débordements par « hors-sujet » pour justifier leur exclusion qui frappe en priorité l'exorde qui est une partie du discours qui prépare l'auditeur à suivre le sujet, ce qui crée entre l'exorde et la digression une sorte d'analogie : l'exorde qui pour introduire le sujet, s'en éloigne un peu.

En fait, il y avait deux types de langage : un langage transparent où apparaissent les faits tels quels, un autre qui déguise les faits, essaie de tromper l'auditeur à travers le pathétique et c'est au héraut de « déceler » les faits des déviations et de marquer la limite entre les deux.

Mais c'est dans la rhétorique latine qu'on trouve la notion de digression plus poussée.

D'abord, Aristote qui qualifie comme « hors du sujet » toute manipulation suspecte pour faire pression sur l'auditoire. Pour lui, il y a un centre de la rhétorique : l'argumentation. « Tout le reste n'est

qu'accessoire »⁴⁵. Il a réduit les parties du discours à quatre : le proème, la proposition, la confirmation et l'épilogue, et dont les parties centrales sont indispensables. Toute partie du discours devait justifier sa présence et son nom.

Aristote renouvelle le geste du héraut pour condamner les théories des rhéteurs sur la technique du discours comme hors du sujet. Il considère ces techniques comme une sorte de manipulation pathétique pour faire pression sur le destinataire. Il va mettre toutes ces réflexions dans la marge au nom d'un centre de la rhétorique : l'argumentation, et d'un centre du centre, l'enthymème.

Aristote inaugure sa rhétorique et la schématise ainsi :

/	Discours	Théorie du discours
Centre	La cause	L'enthymème
Hors sujet	Digression et pathétique	Technique pour émouvoir les passions
Arbitre	Aréopage / héraut	Aristote

Ensuite, il va reformer la stratégie pathétique pour l'intégrer à l'argumentation et la transformer en preuve psychologique donc preuves techniques.

Aristote pose une relation entre la digression et la psychologie de l'auditeur. D'où une différence de stratégie entre le délibératif (l'auditeur averti résiste et l'orateur ne va plus digresser mais présenter des preuves) et le judiciaire (le juge étranger à l'affaire devient proie facile et donc l'orateur va user du pathos).

⁴⁵ Ibid. p.26.

Mais Cicéron et Quintilien ont repris Aristote, cependant, Quintilien consacre un passage entier à l'égression alors que Cicéron aborde la question de biais.

Tous deux refusent d'assigner une place fixe et obligée à la digression mais proposent son essaimage à travers tout le discours et devient par là même un procédé, une amplification qui peut se greffer sur tout élément.

Et pour justifier ce sur-ajout, trois conditions :

- 1-La pertinence (utile)
- 2-L'éclat (un lustre au discours)
- 3-L'assouplissement des articulations.

En plus, Quintilien propose d'en faire : le prolongement d'une partie, le renforcement ou la poursuite d'une idée ou d'une transition.

La digression n'est plus donc définie par son contenu qui peut-être :

- Narratif (légende- un cas similaire au sujet).
- Description (lieu, portrait personnage).
- Idéologique (considérations générales : avance, religions, devoir).
- Adressif (vers le juge pour apaiser, orienter, solliciter).
- Commentatif (cadre spatiotemporel où est prononcé le discours).

La digression est un adjuvant ou un ornement pour Quintilien. Elle peut remplir une fonction :

- 1-Pathétique : car la spécificité de la rhétorique latine est son sens du pathos (Alors que pour Cicéron, tout le discours doit diffuser de l'émotion

et le moyen le plus efficace pour agir sur les cœurs est de « s'écouter ». L'émotion est d'abord celle du lecteur qui va justifier cette déviation).

2-Stratégique : des digressions rapides et incisives.

3-Ornementale : apporter du lustre et de l'élégance au discours ; ce n'est pas pour maquiller une matière moindre mais, la beauté et la magnificence de cette matière qui appelle à de belles digressions.

4-Structurelle : aller du particulier aux questions générales.

A l'âge classique, on débat sur la rhétorique mais pas sur la question de la digression, elle est en marge des autres débats et considérée comme un ensemble de contradictions. Il y a un déplacement vers la théorie et non plus vers la rhétorique. De l'art oratoire, vers l'art d'écrire, vers de nouveaux domaines, vers la poétique.

La digression n'est plus une stratégie oratoire mais une production littéraire dans un cadre d'unité et d'ordre.

Elle disparaît de la disposition, elle se diffuse au gré du rhéteur comme partie. En essayant de lui trouver une place, c'est le discours sur la digression qui prend sa place. Et en refusant la digression comme partie officielle du discours, le discours sur la digression se perd aussi. D'ailleurs, un nombre de critiques et de rhéteurs trouvent que ce sont des actions frauduleuses sur des objets frauduleux.

D'autres fois, dans la rhétorique grecque ou chez les rhéteurs latins, la digression était considérée comme discussion, soit pour se détourner du public, soit du sujet dont on parle lequel cas, elle se rattachait à la transition.

La rhétorique était considérée comme norme, ordre clair et efficace qui établit les lois du discours. Mais justement, en établissant une norme,

un ordre, elle crée un centre, elle élimine tout ce qui n'est pas conforme au centre. Et pour éliminer ce qui n'est pas conforme, elle est confrontée à toute sorte de dérèglement qu'elle doit juger illicite ou tolérable et profitable au discours.

Pour la rhétorique, il n'y a pas d'œuvre parfaite, encore moins celles qui sortent de ses règles et principes.

Seulement, elle a été bien obligée de trouver une place à ces œuvres à succès qui sortent de ses normes même aux limites de son système.

Le modèle étant la Nature, donc, d'abord le plan puis le style.

L'exigence de continuité est à trois niveaux : l'enchaînement du discours qui dans la rhétorique classique, fait appel à son autonomie. Les choses sont dites comme elles sont et s'ordonnent toutes seules (transparence du discours, lisibilité, transition devient clair, articule les idées.

Continuité → lisibilité

Certains rhéteurs avancent que la digression était à l'origine une divagation. Il faut dire que déjà Quintilien signalait que la digression était un instant attendu par l'orateur pour briller de sa spiritualité. C'est pourquoi, le pouvoir de la digression à divertir est connu des rhéteurs et ils craignaient justement de céder.

Et c'est pour cela que la rhétorique cherche à codifier la digression du moment qu'elle ne peut ignorer son existence. Une existence contre laquelle doit lutter le discours.

Seulement la question la plus difficile est celle de la limite.

A l'âge classique, le roman est méprisé et controversé. Il lui a fallu quelques prescriptions et règles pour que les rhétoriciens ou les critiques s'intéressent à lui, surtout le roman baroque.

Les rhéteurs énoncent ce que devait être l'art du roman et son entrée dans une nouvelle ère : plus d'histoires particulières avec l'histoire principale, plus de conversations sur les sujets vagues ou étrangers, le roman se doit aussi récit pur.

Et donc, le rhétoricien devient gardien de ces limites pour délimiter l'admissible et l'inacceptable : la digression n'est pas pensée isolément, c'est un abus comme d'autres. Par ailleurs, la digression ne se définit pas par rapport à un type de discours ni comme un type de discours.

Protéiforme, elle sert à désigner indifféremment toutes sortes de discours en tant qu'ils sont subordonnés à un axe principal dont ils menacent cependant l'ordonnance et la prééminence hiérarchique : les épisodes, les récits enchâssés, les descriptions, les lettres et autres textes insérés, les discours et conversations prolongés de personnages, les traits d'esprit et les réflexions personnelles de l'auteur.⁴⁶

Alors que Furetière la définit comme ceci :

DIGRESSION : Discours qui s'écarte, et qui sort du principal sujet pour en traiter un autre, qui y doit avoir quelque rapport. Il n'y a rien de plus ennuyeux qu'un conte plein de longues *digressions*. On pardonne les *digressions*, quand elles sont courtes, et à-propos.⁴⁷

Il en découle quatre traits :

⁴⁶ Ibid, p .59 .

⁴⁷ Furetière in SABRY Randa SABRY Randa, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed. Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992. P.60.

- 1- Elle est un écart et sort du sujet principal. Il y'a :
 - celle où domine le rapport au sujet principal.
 - celle trop longue, trop fréquente et qui menace le sujet principal.
- 2- Elle doit avoir une place, une fonction, et des proportions adéquates.
- 3- Elle est une faute et parfois agrément (pause, diversion, diversité)
- 4- Elle est le produit d'un tempérament (émoi, humeur)

En fait, la digression est accusée de trois dangers :

- a- La rupture du discours- elle rompt l'équilibre. C'est une perturbation.
- b- L'égarement : perte et déperdition des limites ; le sujet devient leurre et divagation (si le sujet a des bornes, le hors-sujet n'en a pas).
- c- Le déferlement du dire.

Difficile à classer, la digression a été souvent considérée comme une déviation superflue. C'est un phénomène d'hétérogénéité et de la déconstruction qui porte atteinte à la continuité du texte.

La digression est toujours problématique dans la mesure où elle enfreint les lois du discours.

Aussi, il peut y avoir digression même au niveau de la phrase. Un mot peut livrer passage à l'hétérogène ce qui pourrait nous conduire à une homologie entre discours et phrase.

Fontanier définit certaines de ces figures par un ensemble de périphrases renvoyant à la notion de dégressivité et ces figures sont :

- 1- L'apostrophe : « diversion soudaine du discours par laquelle on se détourne d'un objet, pour s'adresser à un autre objet, naturel ou

suraturel, absent ou présent, vivant ou mort, animé ou inanimé, réel ou abstrait ou pour s'adresser à soi-même. »⁴⁸

- 2- L'interruption : « Laisse là tout à coup, par l'effet d'une émotion trop vive, une phrase déjà commencée, pour en commencer une autre toute différente, ou pour ne reprendre la première qu'après l'avoir entrecoupée d'expressions qui lui sont grammaticalement étrangères. Elle produit ordinairement une suspension et une parenthèse. »⁴⁹
- 3- La parenthèse : « insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet. »⁵⁰
- 4- L'épiphonème : « Réflexion vive et courte, ou (...) trait d'esprit, d'imagination ou de sentiment, à l'occasion d'un récit ou d'un détail quelconque, mais qui s'en détache absolument par sa généralité ou par objet particulier, et le précède, l'accompagne ou le suit. »⁵¹

La digression en écriture ?

La digression est rupture avec la continuité narrative, c'est l'action de sortir de son sujet dans un discours ou un récit et faire diversion, développer un sujet qui s'éloigne du sujet principal.

Dans Le Petit Robert (2009), elle est définie comme un développement oral ou écrit qui s'écarte du sujet.

La digression est un objet sans contenu à priori : tout peut faire digression pourvu qu'il s'agisse d'autre chose que du propos principal.

⁴⁸ SABRY Randa, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed. Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992, p.69.

⁴⁹ Ibid., p.69-70.

⁵⁰ Ibid., p.70.

⁵¹ Ibid., p.70.

Aude Déruelle la définit comme un « Objet flou qui se dérobe au discours critique. »⁵², et comme « Ce qui dans un discours est hors du principal sujet. »⁵³

Cependant, dans le Dictionnaire de poétique et de rhétorique d'Henri Morier :

Digression : partie du discours où l'auteur s'éloigne du sujet, pour narrer une anecdote, un souvenir, dépeindre un paysage, un objet d'art, etc., et leur donner un développement inattendu. C'est une histoire en marge de l'histoire.⁵⁴

Ce que l'on peut retenir à partir de tous ces essais de définition c'est que la digression a d'abord été orale. C'est tout ce qui sort (s'éloigne, s'écarte) du sujet principal.

Toutes ces définitions de la digression s'accordent à dire que : est digression tout ce qui sort du sujet principal. Mais c'est sortir et *retourner*, car on a tendance justement à ne pas trop insister sur le retour qui est tout de même – et nous allons le voir plus loin – aussi important que la sortie et suscite autant de questionnements sur le procédé du retour et l'apport au texte après digression que la digression elle-même. On sort du sujet principal dans un but précis, et on retourne au sujet principal avec ce but initial en vue d'un résultat *escompté*.

Aussi, la digression peut être de tout genre du discours seulement, toujours un genre différent de celui dont elle s'écarte. Et M.Tournier,

⁵² DERUELLE Aude DERUELLE Aude, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*. Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot Editeur, 2004, p.7.

⁵³ Ibid, p.7.

⁵⁴ Randa Sabry, op.cit., p.6.

comme le souligne Vray, est « [...] un romancier qui vient d'ailleurs, de cet ailleurs de la philosophie qui l'occupa d'abord. [...] ».

Conclusion générale

Conclusion générale

A travers ce cours nous avons essayé d'offrir une initiation aux théories littéraires et une mise en pratique des différentes approches du texte littéraire. Etant donné que les étudiants en master L&C ont un mémoire de recherche à réaliser en fin d'étude, espérant que ce cours facilitera l'orientation de leur recherche afin d'améliorer leur prestation en la matière.

Le principal objectif de la présente option est de former des enseignants-chercheurs en littérature et civilisation capables de mener une recherche à la fin de leur formation tout en élaborant et présentant un Travail d'Etude et de Recherche. Les théories de la littérature sont des outils basiques afin de concevoir et d'imaginer une recherche sur un texte littéraire.

Nous espérons que ce cours permettra d'initier les étudiants à la recherche en Littérature. Cette initiation s'est appuyée sur des contenus concernant les différents sujets dans lesquels des problématiques de recherche peuvent être traitées en vue de leur mémoire à présenter.

Nous insistons sur le fait que le présent cours de théories littéraires reste une modeste approche des théories littéraires et n'aura sûrement pas la prétention d'être exhaustif mais présente quelques clés de la recherche littéraire.

Bibliographie générale

Bibliographie générale

- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984.
- Barthes Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits, poétique du récit*, Paris, le Seuil, 1981.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- Barthes Roland, *Poétique du récit ; Introduction à l'analyse structurale des récits*, éd Le Seuil Coll. Points, 1977.
- Barthes Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984
- Benachour-Tebbouche Nedjma, *Constantine et ses romancier*, éd Média-Plus, Constantine, 2008.
- Bouloumié Arlette, *Michel Tournier : Voyages et paysages*, Edition La quinzaine Littéraire. Louis Vuitton, Collection Voyager avec ..., 2010
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Bourdieu Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2001.
- Bouvier Nicolas, *l'Usage du monde*, éd. La Découverte/ Poche, 2014
- Budor Dominique et Geerts Walter, *Le texte hybride*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004
- Chalet-Achour Christiane, Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Ed.Tell, 2002.
- Compagnon Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, éd Le Seuil, Paris, 1979, rééd Cérès, Tunis, 1997.

- Dallembach Lucien, *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Déruelle Aude, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*. Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot Editeur, 2004
- Duchet Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- Ducrot Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- Eco Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.
- Eco Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002, p. 229 – traduit de l'italien par Myriem Bouzaher ; *Della letteratura*, Milano, Bompiani, 2002. p.398.
- Eco Umberto, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, p. 230 – traduit de l'italien par Myriam Bouzaher ; *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003. p.247
- Escarpit Robert, *Le littéraire et le social, Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970
- Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette Gérard, *Palimpsestes- La littérature au second*, Paris Le Seuil, 1982
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
- Goldenstein Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1985.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 1980.
- Kristéva Julia, *Séméiotikè – Recherche pour une sémanalyse*, Paris, éd Seuil, coll.Points Essais, 1969
- Kundera Milian, *L'art du roman*, Paris Gallimard, 1986.

- Lukacs Georg, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968
- Macherey Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- Mitterrand Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980
- Piegay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996
- Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991
- Rey Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette supérieure, 1992.
- Rousset Jean, *Formes et signification*, Librairie José Corti, 1963. rééd Tunis, Cérès, 1996.
- Sabry Randa, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed. Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, éd Gallimard, 1948, rééd Folio Gallimard, 1985
- Théon, *Progymnasmata*, ch. XI, cité in Richard CRESCENZO, *Peintures d'instruction*, Genève, Droz, 1999
- Todorov Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit.
- Viviès Jean, *Le récit de voyage en Angleterre au XVIIe siècle, De l'inventaire à l'invention*, Presses universitaires du Mirail, 1999
- Vray Jean-Bernard, *Michel Tournier ou l'écriture seconde*, PUL Lyon 2, 1998.
- Walter Henriette, Baraké Bassam, *Arabesques. L'aventure de la langue arabe en Occident*, éd Robert Laffont, 2006.

Articles et périodiques

- Barthes Roland. *Introduction à l'analyse structurale du récit*. In Communications, n°8, Paris, Le Seuil, coll. Point, 1981
- Kristéva Julia. *Le texte clos*. In: *Langages*, 3^e année, n°12, 1968. Linguistique et littérature, sous la direction de Roland Barthes.
- Riffatterre Michael, *L'intertexte inconnu*, dans *Littérature* n° 41, février 1981
- Riffatterre Mikhail, *La trace de l'intertexte*, in *La Pensée*, octobre 1980
- Roudaut Jean in Encyclopédie Universalis, SA, 1995. In, Benachour-Tebbouche Nedjma, *Constantine et ses écrivains-voyageurs*, Constantine, éd Chihab, 2015

Table des matières

Préambule.....	02
Sommaire	04
Introduction générale : L’histoire de la critique littéraire.....	06
Chapitre 01 : La théorie biographique (Sainte-Beuve).....	10
Chapitre 02 : La théorie de la race, du lieu et du moment (Taine)..	13
Chapitre 03 : La théorie de l’histoire littéraire (Lanson)	17
Chapitre 04 : Les théories des formalistes russes	20
Chapitre 05 : La théorie du reflet	23
Chapitre 06 : La théorie de vision du monde.....	30
1-La notion du héros problématique	31
2-Le concept de vision du monde	34
Chapitre 07 : La théorie de l’idéologie.....	36
Chapitre 08 : La théorie de la narratologie.....	39
Chapitre 09 : La notion de l’intertextualité.....	60
1- Julia KRISTEVA.....	62
2- Roland BARTHES.....	64
3- Mikhaïl RIFFATERRE.....	66
4- Umberto ECO.....	67
5- Gérard GENETTE.....	68
Chapitre 10 : La notion de la digression.....	71

Conclusion générale.....	83
Bibliographie générale.....	85