

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DES FRERES MENTOURI CONSTANTINE



FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LITTERATURE ET LANGUE FRANCAISE

**Cours d'approches interdisciplinaires destiné pour les
étudiants de Master 1 spécialité Littérature et approches
interdisciplinaires**

Présenté par :Hanène LOGBI

Année Universitaire : 2019-2020

OBJECTIFS DE CONNAISSANCE

A la fin de ce cours, les étudiants devront pouvoir :

1. Identifier chaque approche du texte littéraire ;
2. Décrire les principales grandes lignes de chacune d'entre elles ;
3. Saisir l'évolution du mouvement établi entre Lettres et Sciences Humaines ;
4. Définir l'apport des sciences humaines et les constellations de modes d'analyse du texte littéraire .
5. Confronter les différents modèles à l'aide de leurs principaux concepts ;
6. Distinguer les points communs et les divergences ;
7. Exploiter les ressources du cours sur de courts extraits (à l'exemple des exercices proposés en annexe) ;
8. Activer les connaissances acquises et les prolonger par des lectures ciblant les théoriciens les plus représentatifs de telle ou telle approche ;
9. Comprendre que l'étude du texte littéraire gagne à tenir compte de son mode de fonctionnement ;
10. S'ouvrir à l'interdisciplinarité dans une démarche réflexive et réceptive aux sollicitations de l'objet d'étude lui-même, en croisant les démarches et en intégrant des concepts opératoires différents pour un futur travail de recherche fécond.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

LE TEXTE ET LE CONTEXTE

Héritage et tradition

Chapitre 1 L'histoire littéraire.....	8
Chapitre 2 La rupture : La nouvelle critique.....	11
Chapitre 3 L'approche génétique.....	16
Chapitre 4 La littérature et le social.....	25

LE TEXTE ET L'HOMME

Chapitre 1 L'approche critique de l'imaginaire ou la critique thématique.....	34
Chapitre 2 Littérature et psychanalyse.....	42
Chapitre 3 La psychocritique de CH. Mauron.....	46
Chapitre 4 L'approche par les mythes.....	49

LE TEXTE ET LES SCIENCES DU LANGAGE

Chapitre 1 L'approche textuelle.....	54
Chapitre 2 La perspective pragmatique et l'analyse du discours littéraire.....	63

LE TEXTE ET LE LECTEUR

Chapitre 1 Esthétique de la réception	68
Chapitre 2 Umberto Eco et la coopération textuelle.....	70

LES NOUVELLES TENDANCES.....	74
------------------------------	----

ANNEXE.....	80
-------------	----

APPROCHES INTERDISCIPLINAIRES

INTRODUCTION

Le texte littéraire a toujours fait l'objet d'études, et tant qu'il y aura des écrivains, des analystes, des commentateurs s'exerceront à lire et décrypter leurs textes.

De ce fait, la littérature nécessite un discours qui l'éclaire et guide sa lecture. Les dangers de ce discours sur le texte littéraire est qu'il prenne la place du texte lui-même et que l'on accorde plus d'intérêt au commentaire qu'à son objet. Un commentaire qui a été trop souvent fruit de la subjectivité.

Parmi les différents discours consacrés au texte littéraire (compte-rendu journalistique, réflexions d'auteurs et de critiques, explications de textes faites en cours) qui constituent des évaluations et des appréciations, il convient de souligner que, parfois, certains tiennent plus de jugements personnels ou de dogmatismes.

AU XXe siècle, la critique inspirée des sciences humaines a permis de concevoir des démarches méthodologiques variées en mobilisant des procédures d'analyse et un ensemble de concepts précis à même de contourner l'écueil de la subjectivité et/ou du dogmatisme.

Les développements de l'histoire, de la sociologie, de la linguistique, de la psychanalyse offrent, en effet, des réflexions dont l'intérêt est de donner naissance à des approches et méthodes diverses parmi lesquels il faut citer :

- les modèles historicistes, qui considèrent que le sens du texte littéraire provient de son histoire. Etablir l'origine et l'évolution du texte revient à fournir des clés de lecture à partir de l'écriture.
- les modèles externes, qui expliquent le texte littéraire par des facteurs extérieurs. La sociocritique, la psychocritique mettent en parallèle les structures sociales ou psychologiques avec les structures littéraires.
- les méthodes linguistiques qui considèrent le texte littéraire comme autonome et libre par rapport au contexte et recherchent son organisation interne.
- enfin, le texte appelle une infinité d'interprétations, aussi, Umberto Eco a bien mis en avant le rôle du lecteur et de sa lecture qui se doit d'être « libre et fidèle » à la fois. Ce pôle du lecteur a donné naissance à des théories qui sont rattachées aux théories de la réception.

Ce cours, destiné aux étudiants de LMD en master Littérature et Approches interdisciplinaires, a pour objectif de tracer les grandes lignes de ces approches méthodologiques interdisciplinaires. Il se veut théorique avant tout. L'exposé des méthodes est suivi de textes d'auteurs dont la plupart ont largement contribué à renouveler les lectures interprétatives contemporaines des textes littéraires, tels que Jean Paul Sartre ou Roland Barthes.

Ce cours consiste à fournir aux apprenants les bases de connaissances indispensables pour aborder tout texte littéraire, et à consolider certaines autres (acquises au cours de la licence). Il tend à les initier à des théories, méthodes d'analyses qui leur fourniront les moyens et outils au moment d'entreprendre la confection de leur mémoire. Par un choix adapté, ou des associations judicieuses, ceux-ci opteront pour telle ou telle autre approche. Ce cours, ainsi que son intitulé l'indique, ouvre la voie à l'interdisciplinarité. Il a essentiellement pour objectif d'offrir un panorama des principales approches garantes d'une lecture appropriée et féconde.

Le présent cours comporte un exposé des approches et présente quelques textes pour illustrer et compléter cet exposé. Il est suivi d'une annexe qui propose des exercices, sujets de contrôle et corrigés.

L'exposé théorique des approches est subdivisé cinq axes:

- le premier axe concerne le texte et le contexte
- le deuxième axe regroupe les approches centrées sur le texte et l'homme
- le troisième axe est centré sur le texte et les sciences du langage
- le quatrième axe porte sur le texte et le lecteur
- le dernier est consacré aux nouvelles tendances

PARTIE I :LE TEXTE ET LE CONTEXTE

HERITAGES ET TRADITIONS

Au fondement des études littéraires, on pose Aristote et *La poétique* jusqu'à ce que l'histoire littéraire et la démarche philologique s'imposent comme méthodes d'analyse. Ainsi les approches modernes sont issues de cet héritage épistémologique dans lequel poétique et critique sont mêlées, d'une part, et d'autre part, au centre duquel se trouve la question de l'interprétation des textes.

-Aristote, un fondateur

Aristote, dans *la Poétique*, pose que la mimésis est le critère qui permet de différencier l'œuvre poétique des autres discours. La mimésis, c'est-à-dire la re-présentation et la distanciation du monde réel, avec leurs effets sur le public, constitue l'élément essentiel à même de définir le fait littéraire et permet de distinguer des auteurs tels que Sophocle, Homère, Aristophane, qui représentent la vie, d'autres, qui tout en utilisant le mètre (le vers) n'ont rien de poètes et délivrent un savoir ordinaire ou scientifique comme les traités de médecine:

« En effet, pour peu que quelqu'un expose un sujet de médecine ou d'histoire naturelle à l'aide de mètres, les gens ont coutume de l'appeler ainsi (poète) ; rien de commun pourtant entre Homère et Empédocle si ce n'est le mètre : aussi est-il juste d'appeler poète le premier, et le second naturaliste plutôt que poète. » Aristote, *Poétique*.

De cette manière, il définit l'objet de la littérature et fonde une méthode selon une logique classificatoire en proposant une théorie des genres.

C'est donc bien Aristote qui, en dégagant les principes de fonctionnement des genres et des textes littéraires, met en lumière le caractère construit des œuvres et leur capacité à émouvoir en représentant la condition humaine.

Aussi la réflexion littéraire contemporaine revendique l'héritage de la *Poétique*. Dans *Introduction à l'architexte* (Seuil 1979), Gérard Genette fonde ses travaux sur la *Poétique*, de même que, Paul Ricoeur s'appuie sur la *Poétique* pour construire sa théorie sur les *Temps et récit* (Seuil 1985). C'est dire si ce texte demeure éminemment actuel.

-Le malentendu

Cependant dès l'Antiquité, les deux ouvrages d'Aristote *la Poétique* et *la Rhétorique* ont été présentés comme un ensemble de critères de jugement pour souligner les qualités et les défauts des œuvres. Ils ont été repris au XVII^{ème} siècle dans un sens normatif, ce qui a créé le malentendu et la confusion entre critique et poétique. L'activité critique a été réservée à un recensement des qualités et défauts des textes littéraires. A l'époque classique, la confusion entre définition, classement par genres, établissement de textes et interprétation a pour conséquence que l'évaluation l'emporte encore très souvent.

De fait, il a fallu attendre le XVIIème siècle pour que l'ensemble qui constituait Les Belles-Lettres soit divisé en histoire, grammaire, éloquence, anthropologie, philologie, droit et littérature.

La réflexion sur la littérature a échappé à une définition figée, monolithique, prise ou donnée comme valable par tous les temps. Pour étudier l'objet d'une discipline, il faut recourir à son historique, ce que nous allons faire rapidement dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE 1

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Au III^{ème} siècle avant J.C., la littérature connaît un essor avec la première édition des textes d'Homère et la fondation de la bibliothèque d'Alexandrie. La philologie devient un instrument indispensable pour éditer les textes et former les lettrés et les grammairiens. Les auteurs grecs et latins deviennent des classiques.

Au XVI^{ème} siècle, deux conceptions rivales introduisent les définitions des critères et des méthodes d'approche du texte littéraire :

-une méthode inspirée de la tradition rhétorique étudie la littérature en termes de catégories générales du genre, des techniques narratives, des structures et figures de style.

-une approche philologique qui est historique et érudite. Elle adopte un point de vue qui s'intéresse au détail du texte dans sa spécificité. En effet, dans une tentative de conservation des textes, il y a une tendance à la compilation qui aboutit à la fabrication de répertoires : on collectionnait les œuvres. Cette tendance s'accompagne de comparaisons avec les Grecs et les Latins dans un but pratique. A cela, il faut ajouter un souci d'uniformisation de la langue dont le traité de Ronsard et Du Bellay *Défense et illustration de la langue française* représente une tentative de fixer la langue. On ne peut encore parler d'histoire littéraire, même s'il y a une ébauche d'histoire littéraire et de littérature comparée.

Au XVII^{ème} siècle, on continue les répertoires dans une tentative de glorifier le règne de Louis XIV. Charles Perrault rédige un catalogue bibliographique, *Les hommes illustres*, Chapelain produit *Mémoires de quelques gens célèbres*, sur ordre de Colbert.

Le XVIII^{ème} siècle est celui de *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, c'est un siècle plus riche, où apparaissent des volumes d'histoire littéraire. Ce siècle connaît un relativisme plus ouvert.

Au XIX^{ème} siècle, on veut créer une véritable méthodologie. Le siècle est marqué par Sainte-Beuve qui représente un courant d'histoire littéraire à tendance scientifique, mais qui privilégie l'homme qui se tient derrière l'auteur. Son travail est conçu comme une galerie de portraits.

Un autre courant est représenté par Taine et Renan qui s'inspirent du positivisme avec sa théorie fondée sur les trois éléments ; la race, le milieu et le moment. Ce courant établit une critique qui se veut historique. Mais il va augmenter la confusion entre critique, histoire littéraire et Histoire. Longtemps restée à l'honneur, cette théorie, qui affirme qu'on ne peut comprendre une œuvre qu'en fonction de son contexte (auteur et époque), opère un glissement des critères de l'histoire littéraire finissent par devenir des fins en soi au lieu d'être des moyens.

1. La littérature comme objet d'enseignement

Au XIX^{ème}, la littérature devient objet d'enseignement. C'est la rhétorique qui domine dans les universités jusqu'à ce que la nouvelle philologie fondée sur la grammaire comparée et l'histoire s'impose.

Elle tend à expliquer le texte littéraire par ses conditions biographiques et culturelles de production.

L'édition critique du texte littéraire est alors accompagnée de commentaires critiques (bibliographie de la Pléiade). Elle rend compte de la dimension historique. Elle introduit les critères de **datation** et de **sources**.

En effet, **Lanson** publie en 1895 *L'Histoire de la littérature française*. Cet ouvrage, qui connaîtra sa 42^e édition en 1967, installe avec **l'histoire littéraire** la première façon scientifique d'aborder les textes littéraires en évitant la partialité critique.

La méthode lansonienne est fondée sur l'étude des sources, des modèles et des influences.

« Elle consiste à marquer les caractères de l'œuvre littéraire, tous ceux qu'on explique par des causes littéraires, historiques, sociales, biographiques et même si l'on peut, psychologiques, mais tous ceux aussi qu'on ne peut expliquer et qui constituent l'irréductible originalité de l'écrivain. » G. Lanson

Cette méthode rencontre deux difficultés :

- Lanson, en suivant la théorie de Taine, accordait au « milieu » un rôle déterminant dans la réception des œuvres.
- Il s'attachait essentiellement à étudier les auteurs consacrés. En replaçant le chef-d'œuvre dans une série pour faire apparaître l'homme *de génie* comme un produit de son milieu et le représentant d'un groupe, il ne pouvait faire attention à l'exception, aux écrivains qui sortaient de la série comme Mallarmé.

Lanson sera caricaturé. Il sera remis en cause par la nouvelle critique qui survient à la suite du développement de la linguistique au début du XX^e siècle.

En ce qui concerne l'approche des textes deux conceptions divergentes continuent jusqu'à nos jours à rivaliser : l'une rhétorique étudiant les catégories générales, l'autre philologique s'occupant des spécificités. Toute la démarche philologique est fondée sur l'herméneutique qui pose le problème de l'interprétation des textes, en particulier les textes fondateurs mythologiques et bibliques.

Elle suppose une analyse rigoureuse de la langue dans laquelle le texte est écrit, et **une intention desens du texte sous le sens des mots**.

2. La tradition herméneutique

Le problème posé par les textes tels que les épopées d'Homère, *l'Iliade* et *l'Odyssée* était de comprendre **l'intention des textes** : était-ce de l'Histoire, de la morale, des mythes, de la philosophie ?

On pose le principe **d'intention supérieure** des textes qui donne naissance à une science de l'interprétation des textes. Le principe d'un sens caché inaccessible au profane est appliqué aux textes religieux dont le Thora. Les signes qui la composent sont traités comme des symboles d'une réalité autre, cosmique, morale ou divine.

Laphilologie traditionnelle consiste à reconstituer le soubassement historique commun à l'auteur et à son premier lectorat. L'herméneutique tente de combler le vide historique qui

se crée entre le texte et ses lecteurs non contemporains en postulant un interprète qui émet une hypothèse d'intention de sens global. Cette hypothèse sera corrigée éventuellement par l'étude du détail.

On a recensé un certain nombre d'objections portées à l'égard de cette approche herméneutique ;

-elle propose une interprétation

-elle conçoit le texte comme un tout solidaire

-elle maintient l'hypothèse d'intention de l'auteur.

3.Philologie et approches contemporaines

La tradition philologique allemande avec Erich Auerbach et Leo Spitzer a fortement influencé les études littéraires françaises. Cette notion rassemble chez les Allemands et les Italiens les érudits, les grammairiens, les historiens et les poètes pour connaître le développement culturel collectif. Elle se fixe pour objectif la connaissance de l'homme. Elle a fait selon Jérôme Roger « *de la littérature un équivalent de la civilisation et de la critique littéraire-soit la « philologie »- son interprète privilégié.* ».

Auerbach(1892-1957) élargit le concept de mimésis afin de dégager et d'interpréter les faits littéraires selon la pensée symbolique d'un groupe social depuis Homère jusqu'à Virginia Woolf. A travers la philologie allemande, dans *Mimésis*, la pensée d'Auerbach constitue un mode de connaissance qui a fait de la philologie l'interprète du fait littéraire à l'aide duquel sont saisis les hommes et leur univers.

Leo Spitzer(1880-1950) dans les *Etudes de style* est le premier à rapprocher la linguistique de l'histoire littéraire. Il procède par un mouvement de va et vient en considérant le texte comme une totalité, l'étude du détail du langage conduisant à la vision totale du texte. Sa conception repose sur l'idée du texte comme système.

Les travaux d'Auerbach et de Spitzer ont inspiré des générations de chercheurs comme Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard qui ont développé cette notion de vision du monde d'un auteur. Toutefois cette notion reste inséparable d'une visée comparatiste et plurilingue chez Auerbach et Spitzer.

CHAPITRE 2

LA RUPTURE : LA NOUVELLE CRITIQUE

La nouvelle critique fait suite à la naissance d'une science du langage qui a bouleversé les approches traditionnelles dont nous avons dressé un rapide aperçu, et a marqué une rupture épistémologique.

La linguistique, développée par Ferdinand de Saussure au XXe siècle, considère le langage comme un produit que l'on peut soumettre à une analyse scientifique pour saisir les structures et les fonctions. D'autre part, le formalisme russe en analysant le langage littéraire comme un système autorégulé par des lois internes veut faire reconnaître l'essence de la littérature, sa littéarité. Les thèses des formalistes ne seront diffusées en France que dans les années 60. Entre structuralisme et formalisme, la nouvelle critique ambitionne de renouveler les approches du texte littéraire.

1. Représentants et objectifs

La nouvelle critique remet en cause dès son apparition, en 1965, la critique traditionnelle à laquelle elle reproche son caractère normatif et subjectif. Les chefs de file, Roland Barthes et Serge Doubrovsky eurent une large audience auprès du public universitaire. Ils proposèrent un changement complet des méthodes. Doubrovsky dira « *un recours abusif à l'histoire constitue le mal principal dont souffre la critique.* » Il affirme « *un nettoyage préalable est indispensable* ».

R. Barthes affirme que dans la perspective traditionnelle deux méthodes sont mélangées :

- une méthode historique qui se veut scientifique
- une investigation psychologique

Il demande que l'histoire littéraire devienne plus sociologique qu'elle s'intéresse à l'étude des publics, des mentalités collectives, que les bases méthodologiques soient plus claires et rigoureuses. En outre, il s'attaque à la conception de l'auteur comme détenteur du sens.

La nouvelle critique se développe jusque dans les années 1980. Elle regroupe des théoriciens tels que Roland Barthes avec *Le degré zéro de l'écriture* ou *Sur Racine*, Jean Starobinski avec *L'œil vivant*, *La relation critique*, Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique ?* Algirdas Julien Greimas avec *Du sens*. Dans le sillage de nos jours, l'on peut compter parmi les représentants de la nouvelle critique, Gérard Genette avec *Figures*, Julia Kristeva, *Le texte du roman*, Jean Bellemin-Noël avec *Vers l'inconscient du texte*.

Ces théoriciens bouleversent le paysage critique bien qu'ils n'aient d'autre unité que cette remise en cause de la critique traditionnelle et l'attention portée au changement radical des méthodes.

2. Importance des structures

Interpréter un texte, dans la tradition herméneutique, revient à chercher un *sens caché* et renvoie à une *intention* de l'auteur. Or Barthes oppose à cette notion que l'intention de l'auteur ne peut être connue et de toutes les façons elle n'est pas utile, car l'intérêt de l'étude d'un texte réside non dans ce que l'auteur a voulu dire, mais ce que le texte, lui-même, dit par la combinaison de ses structures. On parle alors « *d'illusion intentionnelle* » qui réduit la richesse du texte. En se référant à l'auteur ou à sa biographie on reconnaît un sens unique, un sens que nul ne peut contester. L'écriture est donc la seule préoccupation du critique ; elle seule ouvre à une infinité de sens.

« Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. » R Barthes. Ainsi il va proclamer la « mort de l'auteur »

La nouvelle critique prône une approche du texte qui ne prend pas en compte l'auteur, ses intentions ni le sens qu'il veut donner au texte. Car la signification d'un texte est multiple.

Le texte est polysémique, aussi la recherche des sens s'éloigne du sens littéral, et également de celui que l'auteur a voulu lui donner. Le sens est un révélateur, il peut être révélateur de l'état de la société à travers l'idéologie dominante qu'il véhicule, soit révélateur d'un état psychologique, ce qui renvoie à sa polysémie.

De ce fait, la nouvelle critique va présenter deux grands axes :

-une approche extrinsèque des œuvres, c'est une forme génétique d'approche avec la sociocritique marxiste, et la psychocritique

-une approche intrinsèque non génétique. Genette voit dans ce modèle la définition minimale du structuralisme. Il écrit dans *Figures I* : « *Le véritable structuralisme est celui qui est intrinsèque* ».

Selon la nouvelle critique, la finalité de toute réflexion sur un texte, c'est la découverte de ses structures. La structure est définie dans La théorie littéraire comme « *une unité autonome de dépendance interne, une union du fond et de la forme organisée à des fins esthétiques.* » René Welleck et Austin Warren.

L'analyse s'astreint à observer la forme, les procédés d'expression, le choix des structures syntaxiques, stylistiques et autres afin de constituer le sens. L'important n'est pas ce que dit le texte, mais comment il le dit. Comment il est construit pour délivrer du sens.

La nouvelle critique a permis aux études littéraires de bouleverser la notion du sens et celle de l'auteur, ouvrant en même temps le champ de recherche aux méthodes propres aux sciences humaines. Ces dernières ont contribué à la formation de ce que Michel Foucault a appelé un *discours critique* fondé sur la maîtrise d'un savoir que ce soit la linguistique, la psychanalyse ou la sociologie. La nouvelle critique sera relayée par les post-structuralistes et post-modernistes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard.

TEXTES

1. La nouvelle critique et la poétique

« Voici quelques années, la conscience littéraire, en France, semblait s'enfoncer dans un processus d'involution à l'aspect quelque peu inquiétant : querelles entre histoire littéraire et « nouvelle critique », obscurs débats, à l'intérieur de cette nouvelle critique elle-même, entre une « ancienne nouvelle », existentielle et thématique, et une « nouvelle nouvelle » d'inspiration formaliste ou structuraliste, prolifération malsaine d'études et d'enquêtes sur les tendances, les méthodes, les voies et les impasses de la critique. De scission en scission, de réduction en réduction, les études littéraires semblées vouées sans cesse davantage à retourner sur elles-mêmes l'appareil de leurs prises et à s'enfermer dans un ressassement narcissique, stérile et finalement autodestructeur, réalisant à échéance le pronostic énoncé en 1928 par Valéry : « Où va la critique ? A sa perte, j'espère. »

...En effet, toute réflexion un peu sérieuse sur la critique engage nécessairement une réflexion sur la littérature elle-même. Une critique peut être purement empirique, naïve, inconsciente, « sauvage » ; une sœur *métacritique* par contre, implique une certaine idée de la littérature et cet implicite ne peut manquer très longtemps d'en devenir l'explication. Et voilà comment peut-être d'une sorte de mal peut nous venir une sorte de bien : de quelques années de spéculations ou de ratiocinations sur la critique pourrait sortir ce qui nous a tant manqué, depuis plus d'un siècle, que la conscience même de ce manque semblait nous avoir quittés : une apparente impasse de la critique pourrait en fait nous conduire à un renouveau de la *théorie littéraire*.

C'est bien de renouveau qu'il faut parler, puisque, sous les noms de poétique et de rhétorique, la théorie des « genres », et plus généralement encore, la théorie du discours, remontent comme chacun sait à la plus haute antiquité et se sont maintenues, dans la pensée littéraire de l'Occident, jusqu'à l'avènement du romantisme : lequel, en déplaçant l'attention des formes et des genres vers les « individus créateurs », a relégué ce type de réflexion générale au profit d'une *psychologie de l'œuvre* à quoi s'est toujours tenu ce que l'on nomme aujourd'hui, critique.

Or, il apparaît en même temps que le statut d'« œuvre littéraire » n'épuise pas la réalité, ni même la *littéarité* du texte littéraire, et que le fait d'être une œuvre présuppose un grand nombre de données transcendantes, relevant de la linguistique, de la sémiologie, de l'analyse du discours, de la logique narrative, de la thématique des genres et des époques... Ces données, la critique est dans l'inconfortable situation de ne pouvoir, *en tant que telle*, ni de s'en passer, ni de les maîtriser. Il faut bien admettre la nécessité d'une discipline assumant ces formes d'études non liées à la singularité de telle ou telle œuvre, et qui ne peut être qu'une théorie générale des formes littéraires-disons une *poétique*.

Gérard Genette Figures III, 1972, pp. 910.

2. Sur la littérature et la langue

« J'entends par *littérature*, non un corps ou ne suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique d'écrire. Je vise donc en elle, essentiellement le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur même que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre. Je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte. Les forces de liberté qui sont dans la littérature ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain, qui, après tout, n'est qu'un « monsieur » parmi d'autres, ni même du contenu doctrinal de son œuvre, mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue : de ce point de vue, Céline est tout aussi important que Hugo, Chateaubriand que Zola. Ce que j'essaie de viser ici, c'est une responsabilité de la forme ; mais cette responsabilité ne peut s'évaluer en termes idéologiques- ce pourquoi les sciences de l'idéologie ont toujours eu si peu de prise sur elle.

La littérature est d'abord une force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'à l'avant-garde. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à *représenter* quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement le réel. Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots qu'il y a une histoire de la littérature. Que le réel ne soit pas représentable, mais seulement démontrable, peut être dit de plusieurs façons : soit qu'avec Lacan on le définisse comme *l'impossible*, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or, c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre. De ce qu'il n'y a point de parallélisme entre le réel et le langage, les hommes ne prennent pas leur parti, et c'est ce refus, peut-être aussi vieux que le langage lui-même qui produit, dans un affairément incessant, la littérature. »

Roland Barthes, Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 Janvier 1978

3. « La thèse de la mort de l'auteur » et ses conséquences

« L'intention, et plus encore l'auteur lui-même, étalon habituel de l'explication littéraire depuis le XIXe siècle, ont été le lieu par excellence du conflit entre les anciens (l'histoire littéraire) et les modernes (la nouvelle critique) dans les années soixante. Foucault a prononcé en 1969 une célèbre conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? », et Barthes avait publié en 1968 un article dont le titre fracassant « La mort de l'auteur », est devenu, aux yeux de ses partisans comme de ses adversaires, le slogan antihumaniste de la science des textes. La controverse sur la littérature et le texte s'est concentrée autour de l'auteur, en qui l'enjeu pouvait se résumer de façon caricaturale. Toutes les notions littéraires traditionnelles peuvent d'ailleurs être rapportées à celle d'intention d'auteur, ou s'en déduisent. De même, tous les anticoncepts de la théorie peuvent se dégager de la mort de l'auteur.

« L'auteur est un personnage moderne-jugeait Barthes- produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen-Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou comme on dit plus noblement, de la « personne humaine » » (Barthes, 1984, p.61-62)

Tel est le point de départ de la nouvelle critique : l'auteur n'est autre que le bourgeois, l'incarnation quintessentielle de l'idéologie capitaliste. Autour de lui, s'organisent, suivant Barthes, les manuels d'histoire littéraire et tout l'enseignement de la littérature : « *l'explication* de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite » (ibid., p.62), comme si, d'une manière ou d'une autre, l'œuvre était un aveu, ne pouvait représenter qu'une confidence.

A l'auteur comme principe producteur et explicatif de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature par Mallarmé, Valéry, Proust, le surréalisme, et enfin par la linguistique, pour laquelle « l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* » (ibid., p. 63), de même que Mallarmé demandait déjà « la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots ». Dans cette comparaison entre l'auteur et le pronom de la première personne, on reconnaît la réflexion d'Emile Benveniste sur « La nature des pronoms » (1956), qui eut une grande influence sur la nouvelle critique. L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture du texte, ou encore au scripteur, qui n'est jamais qu'un « sujet » au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une « personne » au sens psychologique : c'est le sujet de l'énonciation, qui ne préexiste pas à son énonciation mais se produit avec elle, ici et maintenant. D'où il s'ensuit encore que l'écriture ne peut pas « représenter », « peindre » quoi que ce soit qui serait préalable à son énonciation, et qu'elle n'a pas plus d'origine que n'en a le langage. Sans origine, « le texte est un tissu de citations » : la notion d'intertextualité se dégage elle aussi de la mort de l'auteur. Quant à l'explication, elle disparaît avec l'auteur, puisqu'il n'y a pas de sens unique, originel, au principe, au fond du texte. Enfin, dernier maillon du système qui se déduit en entier de la mort de l'auteur : le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit, dans sa destination au lieu de son origine, mais ce lecteur n'est pas plus personnel que l'auteur tout juste déboulonné, et il s'identifie lui aussi à une fonction : il est « ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ les traces dont est constitué l'écrit. » (Barthes, 1984, p. 67)

Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, coll. Points, 1998, pp54-56

CHAPITRE 4

L'APPROCHE GENETIQUE

Introduction

C'est une approche récente dont la conceptualisation interroge les processus de création. Par conséquent elle se penche sur les différentes étapes qui interviennent dans les processus d'écriture et de création. Elle ne considère pas seulement le texte achevé, mais le cours de sa rédaction à travers les manuscrits. Par contre les résultats de cette approche permettent de vérifier les différentes interprétations qui ont été données aux textes étudiés dans le cadre d'autres approches.

Ainsi les brouillons, les manuscrits, les différentes éditions offrent à l'étude un champ dont l'intérêt est de comprendre comment s'effectue le travail de préparation et d'écriture.

La méthode génétique se propose de collecter les traces matérielles à travers l'ensemble des documents qui ont précédé le texte publié. Elle veut reconstituer ce qui s'est passé entre le moment de l'idée première de l'écrivain et le résultat obtenu sous forme de livre imprimé.

L'approche génétique comprend deux volets **la génétique textuelle** qui reconstitue l'histoire du texte littéraire étudié les manuscrits, les déchiffre et **la critique génétique** qui étudie interprète les résultats de cette histoire, de ce déchiffrement. L'approche génétique cherche à retrouver les processus qui ont donné naissance à l'œuvre pour mieux suivre le cheminement qui a présidé à l'écriture.

1.-Le manuscrit comme témoin

Les brouillons, les ébauches, les variantes deviennent objets de recherche. On s'attache à y déchiffrer les efforts des écrivains.

Le manuscrit devient la trace personnelle d'une création individuelle au XVIIIème siècle lorsque la copie manuscrite est remplacée par le livre imprimé. Ecrit de la main de l'auteur, il devient un document autographe. Le manuscrit devient la trace personnelle d'une création individuelle au XVIIIème siècle lorsque la copie manuscrite est remplacée par le livre imprimé. Ecrit de la main de l'auteur, il devient un document autographe.

Dès 1908, Lanson écrit un article à propos d'un manuscrit de *Paul et Virginie*, il décrit l'encre, le papier utilisé avant de s'intéresser au style : le premier jet de Bernardin de Saint-Pierre conclut-il à propos de ce dernier est « *emphatique, diffus, entortillé* ». Certains passages sont jugés meilleurs que d'autres.

Cependant chez Lanson l'étude du manuscrit reste une méthode visant à enrichir l'histoire littéraire..

Les romanciers conscients de l'attention que l'on accorde à leur travaux vont alors conserver leurs manuscrits, les confier à des bibliothèques ou à des collections privées dès le XIXème siècle. C'est ainsi qu'est né le manuscrit moderne qui sera exploité comme document autographe et permettra de témoigner du travail de l'écrivain. Il sera un moyen de confirmer ou de renoncer à des hypothèses d'interprétation d'une œuvre.

La méthode génétique à partir des années 1950 prend une autre orientation avec les retombées du courant structuraliste et les analyses formelles. Pour ce qui est de l'approche génétique, Marc De Biasi présente quatre phases de la méthode : une phase pré-rédactionnelle, une phase rédactionnelle, une phase pré-éditoriale et une phase éditoriale. Il subdivise chaque phase en plusieurs étapes qui ont des fonctions différentes.

2. Les phases de la genèse

2.1. La phase pré-rédactionnelle

Elle est souvent une succession de tentatives qui précèdent le projet. Les manuscrits permettent de distinguer. Ce sont de faux départs qui peuvent s'échelonner dans le temps sur plusieurs années. Ainsi Flaubert avant la parution des *Trois contes* avait eu le projet d'écrire une *Histoire de Saint Julien* en 1856 qui deviendra l'un de ces trois contes en 1875. On distingue des manuscrits qui se rapportent à une phase exploratoire de ceux qui relèvent de la décision.

La phase exploratoire peut être très antérieure à l'aboutissement du texte rédigé. Elle est dite pré-initiale. La phase de décision est plus proche de la rédaction, elle est dite initiale.

La phase est donc à replacer dans son contexte de production pour être reconnue comme telle c'est-à-dire un départ qui a mis du temps à mûrir après une longue interruption. La correspondance de Flaubert permet de faire remonter à l'adolescence cette phase exploratoire pour l'exemple donné.

La phase initiale de décision et de programmation a pour but de préparer la rédaction. Elle diffère selon les auteurs et les dispositions prises par eux. Toutefois on la distingue de la phase de rédaction par les documents suivants : notes de recherche, plan, listes de mots, titres, documentation. Elle comprend un travail de régie qui peut consister en un plan-scénario et qui programme la rédaction.

2.2. La phase rédactionnelle

Elle concerne différentes catégories de documents :

-Les documents rédactionnels que sont les notes concernant époque, personnage, lieux, aspect social, culturels constitués avant cette phase sont une première exploration, en revanche des besoins spécifiques se feront ressentir lors de cette étape nouvelle. L'auteur abandonne son travail d'écriture pour aller à la recherche d'informations manquantes, précises sans lesquelles il ne peut avancer sa rédaction. C'est alors un nouveau dossier documentaire qui peut être ouvert.

-Les brouillons de l'œuvre. Le passage du scénario à la rédaction connaît plusieurs moutures. Certains écrivains reprennent cinq à dix fois une même page. Le brouillon donne à voir les différentes versions avant d'atteindre celle finale. Aussi bien pour le roman que pour la poésie, les brouillons comportent des variantes qui apprennent beaucoup sur les hésitations de l'auteur.

Génétiquement l'élaboration d'une rédaction passe par trois étapes qui ne sont toujours toutes distinctes sous les formes prévues par les généticiens. Il s'agit du scénario développé, des ébauches ou dossier de rédaction, de la mise au net.

-Le scénario développé contient des récits, des éléments de phrase. Le style est encore télégraphique. Des parties du plan sont plus ou moins développées. Le récit construit ses articulations. Événements, personnages, description, temps et portée symbolique peuvent être déjà mis en place. L'implicite et un système d'écho met en place la signification.

-Le dossier de rédaction constitue l'ensemble des brouillons dans lesquels intervient le développement par l'amplification du scénario, en construisant de plus longs paragraphes, des phrases complètes, un système de renvois, une écriture dans les marges rend compte de l'amplification en train de se réaliser. C'est à ce moment que la genèse de l'œuvre prend son essor.

-La mise au net est la dernière partie de la phase rédactionnelle. Les ratures, les ajouts vont être annulés par une mise au propre qui constitue le manuscrit définitif une fois que les lignes d'écriture deviennent plus régulières. Cette typologie ne se retrouve pas systématiquement chez tous les écrivains, mais même si certaines étapes sont occultées chez certains auteurs, elle permet de classer génétiquement les manuscrits en dossiers de brouillons.

2.3. La phase pré-éditoriale

Cette phase permet d'entrer dans le manuscrit définitif qui est une ébauche du modèle de la version imprimée. Ce document facile à lire à partir duquel le chercheur peut déchiffrer les variantes précédentes et comparer les différences de style est protégé par l'auteur. Avant d'être donné à l'imprimeur, il était confié à un copiste qui en fournissait une version calligraphiée, au XIX^{ème} siècle.

Cette version du copiste est encore une étape supplémentaire de l'avant-texte, car ce dernier pouvait introduire des fautes que l'auteur en relisant percevait ou non. Cette version confiée à l'imprimeur comportera des fautes selon les cas. On signale une vingtaine de fautes non corrigées dans *Salammbô* le roman de Flaubert.

Le manuscrit du copiste était donc la référence. L'imprimeur produit des épreuves que l'auteur pourra encore corriger. Ce qui suppose que plusieurs épreuves et plusieurs corrections sont encore possibles. Mais à ce stade, certains auteurs comme Flaubert ne corrigent plus les épreuves. D'autres comme Balzac développent leur rédaction à ce moment-là. Balzac amplifiait son scénario d'une trentaine de pages et le retravaillait dans de généreuses marges laissées à cet effet par l'imprimeur.. L'opération est répétée autant de fois que nécessaire. Si Flaubert travaillait directement sur ses manuscrits en développant puis en condensant son texte, Balzac, lui, faisait évoluer son texte au moment de la mise au net.

Le bon à tirer. La dernière phase de finalisation de l'avant-texte est achevée lorsque l'écrivain, après avoir jugé que toutes les corrections d'épreuves ont été effectuées, signe de son nom après avoir écrit de sa main, *bon à tirer*, sur la dernière épreuve. On passe de la phase de l'avant-texte à celle éditoriale.

2.4. La phase éditoriale

A la suite de cette étape la première édition du texte verra le jour dans une forme qui peut être définitive. Mais de son vivant, l'auteur a le droit de remanier le texte à l'occasion de nouvelles éditions. D'autres corrections autographes pour une nouvelle réédition que ce dernier a indiquées mais n'a pu apporter avant sa mort feront partie de la dernière version à verser dans l'analyse génétique. Alors que les épreuves de manuscrits ne sont que des brouillons, ces textes édités, remaniés sont des versions concurrentes et fixes. Epreuves de manuscrit et versions concurrentes font partie du champ de la génétique. Le texte de l'œuvre est établi sur la dernière version.

4. La génétique textuelle

Ces quatre grandes étapes constituent l'ensemble des formes de reconstitution de la genèse du texte littéraire. Elles permettent de retrouver le premier jet, le scénario originaire, les corrections apportées. Cette forme d'approche permet de retrouver selon le mot de Tadié « *l'intelligence du texte* ». En effet, le premier jet, les retouches permettent de découvrir les sens constants, tendent à dégager les tendances conscientes ou inconscientes de l'écrivain.

« *Si l'on veut saisir le processus mental d'un écrivain à un moment donné il est bon de le connaître dans son devenir antérieur connaître* » selon Rudler l'un des premiers représentants de la critique de genèse et disciple de Lanson.

Jean Yves Tadié cite Julien Green « *Le lecteur le moins attentif n'aura pas manqué de pressentir à la lecture de n'importe quel roman le roman qui aurait pu être et dont les éléments épars subsistent dans le texte qu'il a sous les yeux.* » (Tadié, 1987,p.288)

Ce livre virtuel existe sous les ratures et dans les suppressions.

C'est en 1972 que Jean Bellemin- Noël utilise l'expression « *l'avant-texte* » qui devient un mot-clé de la génétique textuelle.

« *L'avant-texte est une reconstruction de ce qui a précédé le texte, établie par un critique à l'aide d'une méthode spécifique, pour faire l'objet d'une lecture en continuité avec le donné définitif.* » Tadié, La critique littéraire au XXème siècle, Pierre Belfond, 2007, p. 285

Tadié explique que « *l'avant-texte n'existe nulle part en dehors du discours critique qui le produit en le prélevant sur les brouillons.* » Car « *les brouillons sont inachevés mais ils donnent une vue « des intentions de l'écrivain », mettent au jour une évolution vers le « meilleur » d'une œuvre.* (ibidem)

« *Les brouillons sont l'ensemble des documents qui ont servi à la rédaction d'un ouvrage, transcrits-présentés par un historien de la littérature en vue de reconstituer la préhistoire de cette réalisation tant du point de vue formel que du point de vue des contenus.* »(ibidem)

La chronologie va permettre d'interpréter et de donner une signification à chaque élément de l'avant-texte et reconstituer les choix et les processus établis par l'auteur pour écrire son texte.

Cet ordonnancement chronologique n'est pas un donné, il faut le reconstituer, mettre de l'ordre, rendre lisible pour pouvoir interpréter les résultats obtenus.

La constitution du dossier de l'avant-texte comprend différentes parties :

-la collecte par prospection et inventaire qu'on reproduit par micro-films, photocopies...

-le contrôle de l'authenticité (des manuscrits non autographes peuvent avoir été écrits par un copiste, un ami de l'auteur, un secrétaire...) Les aides extérieures ont pu avoir différents rôles, régie, aide documentaire, corrections, il convient de déterminer ces rôles.

-la datation, le dossier sera classé puis les pièces seront comparées avec le texte définitif.

3.1. Le classement

La datation permet de procéder à un classement très fin. Chaque pièce est rangée avec ses différentes versions de brouillons. Les pages seront classées selon l'ordre de succession de leur production (scénario initial, ébauches, brouillons, manuscrits, bon à tirer). Ce classement paradigmatique sera suivi d'un classement selon le texte définitif. On voit se dessiner des séquences de manuscrits de même niveau d'élaboration qui se suivent sur l'axe où se succèdent les parties différentes du texte définitif. Ce sont les syntagmes génétiques qui rendent ainsi l'image de ce qu'a été le texte dans son intégralité à chaque moment de sa genèse.

Le chercheur dispose d'un tableau à deux entrées où se trouvent les manuscrits selon l'ordre de la genèse. L'axe paradigmatique pour états successifs d'un même fragment et l'axe syntagmatique pour l'enchaînement de chaque fragment.

3.2. La transcription

Parallèlement au travail de classement s'effectuent simultanément une opération de déchiffrement et de transcription. Le déchiffrement permet de classer. Un passage réécrit quatre ou cinq fois permet de venir à bout des problèmes de lisibilité des ratures des rajouts entre les lignes. L'état ultérieur est éclairé par la version suivante du même passage.

La génétique textuelle se consacre essentiellement à ces deux opérations, classement et transcription après la constitution du dossier. Pour ce qui est de la constitution du dossier, l'opération de déchiffrement est rendue d'autant plus difficile quand l'auteur procède à de nombreuses ratures et ajouts entre les lignes. En revanche ce qui a trait au plan, au scénario, aux notes de régie est plus facile à déchiffrer.

4. L'expertise scientifique

Des techniques utilisant les « sciences exactes » ont permis de résoudre les problèmes d'identification et de datation des documents.

-La codicologie

C'est la science des supports matériels : encre, crayons, papier, filigrane... La composition chimique de l'encre, la composition du papier utilisé, sa couleur, son épaisseur peuvent devenir des indices pour authentifier un document, le classer et le dater.

En se fondant sur la provenance du papier et sa date de fabrication en les comparant aux dates concernant la biographie de l'auteur, on peut aussi formuler des hypothèses concernant des documents écrits à des périodes différentes.

-L'analyse optique numérique

Elle repose sur l'imagerie optique. En associant le faisceau laser, l'hologramme, l'ordinateur et les mathématiques, la génétique textuelle trouve des réponses fiables à certains

problèmes. Elle peut reconnaître les faux, décider si un brouillon ou un manuscrit a été écrit entièrement par la même personne, détecter les changements intervenus dans l'écriture d'une même personne qui a vieilli et par conséquent dater le document selon différentes périodes de la vie d'un auteur. Toute cette technologie aide à mieux saisir les mouvements du texte littéraire dans ses changements et ses variations.

- L'analyse informatique

La saisie informatique permet de développer des recherches sur les grands corpus. Les concepts de la linguistique avec le croisement de l'axe paradigmatique (lieux variants) et l'axe syntagmatique (chaînes séquentielles) permettent de construire des logiciels, de créer des bases de données permettant d'exploiter les transformations et les structures des textes littéraires.

5. L'approche génétique

Le travail de classement et de transcription structure le champ des recherches dans les études génétiques. Ce travail se fait dans une visée finaliste, comme si chaque brouillon était une étape supplémentaire pour arriver au but qui est le texte final. Par contre cette démarche heuristique n'est pas suffisante pour rendre compte des traces des conflits, des hésitations, des autres directions que le texte aurait pu prendre.

Au stade de l'interprétation il faut percevoir toutes les potentialités, les options différentes, les divergences, les intrigues et les développements non achevés. Les critiques recommandent donc d'étudier les brouillons non pas comme le but final qu'est le texte achevé et édité. Il convient de considérer l'avant-texte comme un texte renfermant d'autres directions que le texte aurait pu prendre, les traces du passé introduisant dans un espace textuel mobile où rien n'est définitif où l'écriture est traversée par des options contraires qui seront éliminées au cours de la rédaction finale. C'est ainsi que l'un des premiers théoriciens de l'approche génétique, Jean Bellemin-Noël, voit dans l'étude de l'avant-texte une possibilité de l'analyse de l'inconscient.

-Psychanalyse et brouillons

Ce spécialiste en « textanalyse » se fonde sur des présupposés de psychanalyse pour rédiger *L'inconscient dans l'avant-texte* (Littérature, Décembre 1983). Pour lui « *l'écriture est soumise à des ratés aussi fréquents que la parole* ». L'écrivain en raturant se rature. Il s'efface pour ne pas donner à voir ses fantasmes. Aussi « *si l'on veut saisir le processus mental d'un écrivain à un moment donné, il est bon de le connaître dans son devenir antérieur.* » (Tadié op.cit. p.278) Le lien entre les brouillons qui sont antérieurs au texte final et la structure signifiante de celui-ci est fait par les notions de censure et refoulement. Le texte final n'offre que peu de chances à l'analyste de trouver les « associations libres », tandis que les brouillons sont le lieu où peut se construire une psychocritique enrichie par les directions que n'a pas prises le texte final. L'avant-texte devient une sorte d'équivalent du patient.

-Poétique et genèse

Raymonde Debray-Genette souligne que la génétique ne détruit pas la poétique narrative, mais *rend sensible au système de variations*. De fait les narratologues et poéticiens

ont trouvé dans la publication des documents de genèse un champ de recherches fécond. Elle distingue deux opérations, une exogénèse d'une endogénèse dans ses travaux sur Flaubert. L'endogénèse est la sélection et appropriation des sources, l'exogénèse est la production et transformation des états rédactionnels. Ces deux pôles de recherche sont complémentaires. Elle propose alors de constituer à côté d'une poétique du texte, une poétique de l'écriture pour fonder une poétique génétique.

-Génétique et linguistique

Les sciences du langage ont tenu un rôle important dans les moyens mis en place par les généticiens pour l'établissement des classements de brouillons. Les principes de similarité et de concaténation ont été à la base de ces recherches. Toutefois, la linguistique s'est vite trouvée en situation d'échec devant un champ sur lequel ne s'applique aucun système formel d'analyse surtout en ce qui concerne la phase d'interprétation des signes de ratures et d'ajouts, sur la variation de l'écriture... En dehors de ce qui peut être analysable en termes de différence et de similarité, la linguistique est inefficace.

Malgré ces résistances du champ, les principes méthodologiques de la linguistique (similarité vs différence) sont maintenus parmi les moyens dont dispose la génétique. Ces principes sont appliqués de manière à rendre compte des faits observables qui composent la dynamique de la construction des textes.

Une série d'opérateurs ont été déterminés. Ce sont les distinctions :

« - *entre lieux variants et lieux invariants*

-*entre variante d'écriture et variante de lecture*

-*entre variante liée et variante non liée*

--*entre segment biffé et segment différé*

-*entre ambiguïté grammaticale et transparence textuelle*

-*entre interruption et inachèvement* » selon Almuth Grésillon, « Sciences du langage et genèse du texte, in *La naissance du texte*, J. Corti, Paris, 1989, cité par Pierre Marc De Biasi in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*.

-Génétique et sociocritique

Parce que le discours dans ses premiers moments est souvent nourri d'un discours collectif, hérité d'un *déjà dit* familial ou social, les premiers mots, le scénario, l'avant-texte constituent, selon Henri Mitterand « *le contact le plus direct, et souvent le plus franc, le plus cru (avant les habillages de l'œuvre achevée) avec ce qui se dit dans le discours social, et éventuellement avec ce qui s'y murmure, et qui annonce de nouveaux thèmes.* » (cité par De Biasi, op.cit. p.37)

De ce fait, l'approche génétique dévoile les strates de l'histoire de la pensée. Elle permettrait, dès lors, de construire une archéologie de la pensée en faisant le lien entre l'histoire et la culture.

Science jeune parmi les autres approches du texte littéraire, l'analyse génétique continue à forger ses modèles. Elle constitue un travail patient de recherche sur l'histoire, les manuscrits, les inédits, et la correspondance. Toutefois pour ne pas rester en marge, son travail de description doit être accompagné d'interprétation, et c'est à ce niveau qu'interviennent les autres approches, poétique, psychanalyse ou sociocritique.

TEXTES:

1. A propos des ratures chez certains auteurs :

Il faudrait classer celles-ci : par leur longueur, leur date (immédiate ou postérieure) ; font-elles disparaître un « fragment achevé » ou inachevé, une séquence, une phrase ? Ensuite, il y a une cohérence des ratures ; les seules importantes font apparaître, en quelque sorte simultanément un nouvel état du texte, de l'intrigue : par exemple dans *Destins* de Mauriac, les détails géographiques et historiques sont éliminés au profit des allusions mythiques à Phèdre. Si l'on cherche la raison des ratures, elle peut être venue de l'inconscient (Green) ou purement technique ou imposée par le goût de l'époque. Si le premier jet donne une impression de liberté plus grande c'est que l'écrivain « sait des ratures indispensables ». Mauriac dans *Le Nœud de vipères* a supprimé toutes les transitions, d'où un rythme haletant ; une phrase qui explique le titre d'un roman, disparaît ; « La rature demeure comme un arrière-plan dont le texte ne se dégage jamais totalement. » Certaines scènes sont écrites pour être raturées « à la fois essentielles et impossibles ». Il y a même des « ratures antérieures au texte, des ratures mentales », et dont une phrase des brouillons garde la trace (Julien Gracq (...) a ainsi confié que tout *Le Rivage des Syrtes* avait été écrit en fonction d'une bataille finale, qui a par la suite disparu du texte, et n'a probablement pas été rédigée). Ainsi « la rature qui est déchet lorsque l'on étudie les structures textuelles (dans *Epaves*) ou le travail d'écriture (dans *Le Nœud de vipères*) ordonne ici la lecture, d'autant plus révélatrice qu'elle est intervenue plus tôt dans la rédaction. » Comme chez Balzac, on peut également interroger les débuts abandonnés de Green qu'il appelle « des ruines » que l'on trouve aussi chez Mauriac. Green reste paralysé devant une obsession, qu'il ne peut dépasser qu'en écrivant un autre début, ou un autre récit ; Mauriac revient à ses premiers manuscrits « pour y chercher le départ d'un autre roman ». La rature trouve ici toute sa richesse, dans la pluralité de ses significations, et son dynamisme. Il est donc important de la connaître, de la lire en transparence, ou plutôt, sous la transparence de certains textes, de retrouver l'obscurité d'une source, sous la complexité d'autres œuvres, d'en lire l'origine cruelle et limpide, ensuite masquée par le travail du style. Pierre-Georges Castex a montré que Villiers de l'Isle-Adam a un génie spontanément dramatique, qu'à partir d'un noyau il invente des péripéties, qu'il supprime ensuite partiellement, pour atteindre à une « simplicité linéaire ; descriptions, paysages, portraits, analyses, sont ajoutés. »

Jean-Yves Tadié *La critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, Paris, 1987

2. Sur la psychanalyse et la genèse : Jean Bellemin-Noël

« Le problème fondamental de la lecture psychanalytique est celui-ci : quand je lis du texte avec le souci de repérer les défaillances, les distorsions du discours (lacunes, oublis, suppléments, etc...) qui révèlent une pression du désir inconscient, il me manque (...) les associations du patient. Sans elles, il y a risque de n'aboutir qu'à une « traduction »

symbolique. L'analyste interprète un rêve, par exemple, seulement si l'homme au divan dit en toute liberté à quoi le font penser tel mot, tel personnage, tel décor, tel détail. Or, un texte ne peut répondre à des questions par d'autres mots que ceux qui le constituent ; ses phrases sont comptées, mais leur ordre, leurs inflexions, leurs effets rhétoriques, peuvent être interrogés, non sans grande difficultés. Le critique regrette à chaque instant de ne pouvoir extrapoler d'une série verbale vers une autre, et il est contraint de substituer ses propres concaténations à celles qui manquent (...) : exercice périlleux, où l'on n'est jamais sûr de ne pas « fantasmer » à côté du texte en voulant se mettre à la place du texte. Il y a heureusement des correctifs à cette incertitude (...) mais pour le chercheur rien ne vaut un mot nouveau, qui s'ajoute à la série en lui apportant un surcroît d'éclairage. Ce mot, en général, il a été refoulé, on ne le trouve nulle part, du moins en entier, lisible, bien visible. Et il arrive que l'avant-texte nous permette de retrouver ce mot perdu. De même qu'il peut s'agir pour l'homme d'un nom qu'il a prononcé ou entendu prononcer étant enfant dans des circonstances douloureuses qu'il ne veut plus se remémorer, de même telle formulation que l'écrivain a raturée pour lui en substituer une autre vient se mettre sur la voie du chaînon manquant. Cette fois, le jeu des associations n'est plus laissé à la diligence, à la discrétion entière du lecteur (...) il y a un répondant attesté, un sentier plus rapide et plus sûr vers une hypothèse illuminante. Ce peut être un nom, une scène, une figure de syntaxe, un adjectif subtilement égaré, parfois une lettre qui insiste, ou une syllabe, une chose minuscule porteuse d'une signification démesurée (...) Trouver dans l'avant-texte des pièces supplémentaires permettent de rendre moins flou ce puzzle de l'inconscient qui ne sera jamais achevé, c'est un encouragement (...) la promesse de nouvelles trouvailles en même temps que la justification de chercher d'autres façons de travailler en face des textes. »

J. Bellemin-Noël, « Avant-texte et lecture psychanalytique » in *Avant-texte, Texte, Après-texte*, Edition du CNRS, Paris, et Akadémiai Kiado, Budapest, 1982

CHAPITRE 4

LE LITTÉRAIRE ET LE SOCIAL, L'APPROCHE SOCIOCRIQUE

Les méthodes précédentes concernent la conscience individuelle ou l'inconscient de l'écrivain. La sociologie de la littérature vise à replacer le texte dans son contexte historique et social. L'idée est d'expliquer la littérature par les sociétés qui la produisent. La sociologie de la littérature tend à établir les rapports entre la société et le texte littéraire. La société existe avant le texte.

L'écrivain est conditionné par celle-ci, aussi il la reflète, par conséquent l'on retrouve la trace de la société dans ses textes. Au XIXe siècle déjà, Mme de Staël, Taine, critiques littéraires, mais aussi, Hegel et Marx, philosophes avaient posé des principes dont dépendent encore certains développements. Au XXe siècle, Lanson s'interroge sur *L'histoire littéraire et la sociologie*.

Aujourd'hui, la sociocritique « désigne des approches théoriques disparates qu'il est impossible de subsumer sous une définition à la fois univoque et nuancée » selon le *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987, p.2344. De fait, les essais de J.P. Sartre sur la fonction sociale de l'écrivain et les travaux de Goldmann et Lukacs sont à l'origine de tout un courant de réflexion sur les rapports du littéraire et du social qui se divise en plusieurs branches dont la sociocritique qui étudie le texte.

1. Les Fondateurs

-Georges Lukacs

Georges Lukacs domine toute la sociologie de la littérature. Il s'efforce d'explicitier la théorie de l'art qui se trouve à l'état naissant dans l'œuvre de Marx. *La théorie du roman*, écrit en 1914-1915 définit sa méthode. Il part de quelques traits caractéristiques d'une période donnée, crée des concepts généraux de manière intuitive, à partir desquels il déduit des phénomènes singuliers, pour obtenir une vue d'ensemble. Son livre met en relation l'évolution littéraire et l'évolution sociale, une structure littéraire et un moment d'une « *dialectique historico-philosophique* ». Il fait apparaître les catégories mentales de l'écrivain comme élément de la **conscience collective**.

Lukacs brosse un panorama des sociétés au cours de l'histoire. Ainsi le roman remplace l'épopée lorsque le sens de la vie est devenu problématique. « *Le roman est l'épopée d'un monde sans dieux* ». Les différentes formes du genre romanesque sont rapportées aux étapes de l'histoire occidentale du roman de chevalerie à Dostoïevski et Tolstoï en passant par Flaubert ou Cervantès.

Ainsi, au XIXe siècle, le roman de l'intériorité marque que le héros refuse de se réaliser dans le monde et se réfugie en lui-même en jugeant la lutte contre l'extérieur impossible. C'est le roman de la désillusion.

« *Mais Lukacs jugeant son orientation trop spiritualiste et insuffisamment marxienne rejettera plus tard cet ouvrage de manière catégorique.* » (P. Dirks, p. 68)

-Lucien Goldmann

Lucien Goldmann réussit à concilier le concept de *structure significative* avec celui d'histoire malgré le principe anhistorique de l'immanence propre au structuralisme. Son but est de contribuer à une herméneutique scientifique, c'est-à-dire une **interprétation** et une **compréhension** des textes fondée sur les principes scientifiques et la pensée de Hegel, Marx et Lukacs.

Il remet en question les théories qui ont précédé, notamment la critique empathique, les méthodes de Lanson. Un postulat fonde sa méthode : « *Pour le matérialisme historique, l'élément essentiel dans l'étude de la création littéraire réside dans le fait que la littérature et la philosophie sont, sur des plans différents, des expressions d'une vision du monde, et que les visions du monde ne sont pas des faits individuels mais des faits sociaux.* »

Au centre de cette théorie, le concept de « vision du monde, qui est un point de vue unitaire et cohérent n'est pas celui, toujours variable, de l'individu, mais le **système de pensée d'un groupe d'hommes** qui se trouvent **dans les mêmes conditions économiques et sociales**. L'écrivain exprime ce système en **reflétant** de manière significative le groupe. »

« Notre hypothèse est que le fait esthétique consiste en deux paliers d'adéquation nécessaire :-a)celle entre la vision du monde comme réalité vécue et l'univers créé par l'écrivain -b)celle entre cet univers et le genre littéraire, le style, la syntaxe, les images, bref les moyens proprement littéraires qu'a employés l'écrivain pour s'exprimer. Or si l'hypothèse est juste, toutes les œuvres littéraires sont cohérentes et expérimentent une vision du monde. »
L. Goldmann, *Le Dieu caché*, p. 349.

Ce postulat permet de mettre en évidence la « vision tragique des *Pensées* de Pascal et du théâtre de Racine en adéquation avec l'univers sociopolitique de la noblesse sous la monarchie de LouisXIV avec l'idéologie du jansénisme.

Les structures des faits englobant peuvent éclairer la genèse des structures textuelles. Le va et vient entre le tout et les parties permet de mettre au jour **des homologues entre les structures significatives du texte et les structures significatives de la conscience d'un groupe social**.

En 1964, dans *Pour une sociologie du roman* Goldmann réaffirme que les « véritables sujets de la création culturelle sont les groupes sociaux et non les individus isolés » et souligne à nouveau l'identité entre la structure du milieu social et la forme littéraire romanesque. Ainsi, dans une société productrice pour le marché la valeur d'échange prend le pas sur les valeurs d'usage.

Dans la société bourgeoise marchande où l'argent, le prestige social deviennent des **valeurs** absolues, il subsiste des « individus problématiques » qui restent attachés aux valeurs authentiques. Le héros dans les romans des sociétés libérales tournées vers le marché est un « **héros problématique** » tiraillé entre ces deux types de valeurs antagoniques. Goldmann définit le roman de la société bourgeoise comme la recherche de valeurs authentiques qu'un « **héros problématique** » mène dans un monde dégradé. Une telle recherche se manifeste à la faveur d'un élément de « **médiation** » dans la conscience collective qui établit le lien entre les

structures sociales et économiques (que sont les systèmes théologiques, moraux, politiques) et les œuvres culturelles.

Entre le texte littéraire et la société Lucien Goldmann tente d'introduire un troisième élément qui est la vision du monde.

2. La sociocritique

-Claude Duchet

En France, l'initiateur de la sociocritique est Claude Duchet. La sociocritique se donne pour but d'étudier « *le statut du social dans le texte et non le statut social du texte* ». Elle vise le texte comme objet d'étude prioritaire. Cette lecture entend rendre au texte sa dimension sociale, sa socialité. Le texte n'est plus considéré comme un reflet (selon la théorie marxiste, reflet des rapports de production), ni comme la mise en œuvre de contenus qui lui seraient antérieurs, mais comme une valeur esthétique. La recherche critique « *se tient dans le langage* ». Tout texte porte en lui les marques des conditions de sa production, la sociocritique cherche à déchiffrer ces marques et à lire dans les textes littéraires les luttes idéologiques à différents moments de l'histoire.

En définitive, elle s'articule autour de trois thèmes, le sujet (ce n'est pas l'auteur), l'idéologie et les institutions. L'idéologie est liée aux structures du pouvoir, elle est condition mais aussi produit de tout discours, elle fait partie de la socialité.

Duchet présente la démarche comme étant **immanente**, selon les principes du formalisme, c'est dans les procédés intratextuels que le texte produit de l'idéologie et a une influence sur le social. Il veut rendre au texte sa teneur sociale, sa « **socialité** ». Il propose d'examiner le texte littéraire comme l'ensemble des discours qui participent à sa formation, de retrouver tous les présupposés qui, de façon implicite, forment *l'inconscient social*, forme d'imaginaire. Les médiations constituées de l'infra-structure socio-économique, l'idéologie, la production littéraire et l'imaginaire de l'écrivain ne constituent pas l'objet d'étude.

Claude Duchet reconnaît que tout, dans le texte, provient « d'une certaine action de la société », c'est-à-dire des rapports sociaux de production.

Claude Duchet reprend les ambitions de Goldmann qui s'était heurté à la question des médiations et présente son programme selon trois pôles, le sujet (qui n'est pas l'auteur), l'idéologie et les institutions. L'idéologie « *est une dimension de la socialité. Elle est née de la division du travail, liée aux structures du pouvoir, elle est condition, mais aussi produit de tout discours.* » (cité par Tadié, p. 171)

Duchet distingue trois niveaux dans le texte :

-le **co-texte** qui est l'ensemble des discours accompagnant le texte

-le **hors-texte** qui est l'espace de référence socio-culturelle commun au texte et au lecteur et leur permettant de communiquer

-le **texte** que Duchet propose d'ouvrir du **dedans** pour retrouver vers le **dehors** du texte, c'est-à-dire le **contexte** social, idéologique, économique...

« *Le texte baigne dans le social et reste perméable aux références venues du dehors. Par cette disponibilité, il emprunte moins au réel* » qu'il ne mobilise à ses frontières des références, des

énoncés, des formations idéologiques qu'il remodèle. » (Cabanis et Larroux cités thèse doctorat Logbi H. p. 11)

Duchet reconnaît sa dette à l'égard des thèses de Goldmann, mais affirme qu'il ne faut pas déduire le texte du social, et faire plutôt l'inverse d'où l'image du dedans et du dehors. Il pense que le trajet structures sociales---texte relève du domaine de la sociologie.

Cependant, Duchet affirme que la lecture immanente du texte n'interdit pas les relations avec la sociologie, l'histoire littéraire et la génétique textuelle (étude des avant-textes). De même qu'il reconnaît que les autres sociologies de la littérature (écrivains, lecteurs, institutions) sont des apports à la sociocritique qui se situent en amont ou en aval.

C'est ainsi que la sociocritique entend se démarquer des autres approches du social et du littéraire, pourtant il est difficile de l'isoler des autres approches du moment qu'elle admet que tout texte littéraire fait partie d'une pratique sociale et que ce qui compose le texte est en rapport étroit avec le social.

-Pierre V. Zima

Pierre V. Zima est l'auteur d'une thèse sur Proust sous la direction de Goldmann. En 1985, il écrit un *Manuel de sociocritique* dans lequel il brosse un tableau des principaux courants de la sociocritique et présente sa propre conception qui est une « sociologie du texte » différente du modèle de Duchet.

L'école de Francfort avait connu, dès 1923, la sociologie de la littérature en Allemagne. Elle a regroupé les travaux de Benjamin, Adorno et Marcuse. Ses idées développées par l'école de Francfort n'ont été diffusées en France qu'en 1970. Benjamin Adorno est le premier à avoir remis en question la théorie marxiste du reflet. Pour lui, la littérature, notamment chez Mallarmé, Kafka ou Beckett ne reflète pas une vision du monde. L'art, pour Adorno, critique la société par sa simple existence.

Inspiré de ces principes, Zima développe sa théorie selon laquelle **le texte littéraire a un caractère critique** vis-à-vis de la société. Il veut rendre compte du rapport qui existe entre texte et société pour décrire **la façon dont les problèmes sociaux sont inscrits dans les structures du texte**. Il se fonde, de même, sur les travaux des sémioticiens tels que Greimas, Kristeva ou Eco pour retrouver ce qui est commun au texte et à la société : la langue. C'est, en effet, à travers la langue que la société est représentée par un *ensemble de langages collectifs, les sociolectes*.

Zima se pose comme objectif d'examiner les langages de groupes ou sociolectes pour comprendre la situation sociolinguistique du contexte de production du texte. Il relie la morphologie du texte à sa situation sociolinguistique, car les langages collectifs de la société sont absorbés et transformés d'une certaine manière par le texte littéraire. Zima veut également relier les structures du texte à la situation sociolinguistique du lecteur.

Duchet et Zima se rejoignent sur les principes fondamentaux qui consistent à rechercher le social dans les discours, mais ils s'éloignent sur certains points.

Entre Duchet et Zima la différence se situe au niveau du rejet d'un inconscient du texte, que reconnaît Duchet, car elle empêche de montrer que la pratique littéraire est la plupart du temps une critique consciente de l'idéologie. En outre, Zima affirme que sa méthode ne peut éviter les jugements de valeurs issus de l'idéologie car l'activité scientifique ne peut être séparée de l'idéologie et de l'éthique.

-Le concept de discours social

Après 1980, des théoriciens, réunis autour de Duchet, développent le concept de discours social qui est défini par Marc Angenot comme le système qui sous-tend tout ce qui se dit et s'écrit dans un état donné de la société. Angenot pense qu'il faut décroiser la littérature, cessé de la traiter comme un ensemble fermé, soumis à sa seule fonction esthétique, pour atteindre à travers elle ce qu'il entend établir, « *une théorie et uen critique historique du discours social* ».

« *Je ne prétends pas, faut-il le dire, déclasser la littérature, ni ne suggère d'aborder un recueil poétique avec le même regard qu'un manuel de cuisine. Mais je souhaite défétichiser. Défétichiser la littérature, lui demander : que peux-tu en travaillant sur le discours social, qu'est-ce que tu exprimes qui ne se dit pas mieux ailleurs, qu'est-ce que tu confortes et par aventure qu'est-ce que tu défais ou parviens à problématiser dans les représentations sociales ?* » « *Que peut la littérature ?* », Jacques Neefs et Marie-Claire Roars (eds.) *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, cités par Paul Dirks p.91

Les modèles présentés ont en commun l'analyse du social dans le texte. D'autres spécialistes se sont également penchés sur la question. Parmi eux, il faut encore citer des noms qui ont marqué les rapports du littéraire au social, Henri Mitterand, Pierre Macherey et encore Robert Escarpit ou Alain Viala. Mais tous n'ont pas eu les mêmes centres d'intérêt à propos du texte et de la société.

Henri Mitterand envisage dans *Le discours du roman* de procéder à des analyses de textes rendant compte « des conditions, des enjeux et des règles » qui président aux conditions de la production littéraire. L'étude se situe entre le discours social tenu par l'énoncé romanesque et la façon dont il est reçu.

Pierre Macherey s'inspire de Marx et de Lukacs. Il envisage de cerner ce que **le texte dit sans le dire de prime abord**. Certains romans vont jusqu'à désavouer de façon inconsciente l'idéologie de leurs auteurs. Il prend comme exemple *Les paysans* de Balzac et *L'île mystérieuse* de Jules Verne. Ainsi le texte au lieu de refléter l'idéologie d'un groupe social, peut la trahir. L'idéologie ne se donne pas comme telle dans le texte littéraire.

Robert Escarpit avec l'école de Beaux entreprend des recherches sur les modes de production et de circulation de la littérature en 1965. Pour lui, un texte n'existe qu'en tant qu'il est lu, la littérature est perçue comme un processus de communication. Il propose alors une sociologie du livre et de la lecture qui se réalise sous forme d'enquêtes. Il met en relief le rôle des éditeurs dans la mise en circulation du livre.

3. La sociopoétique

Alain Viala, en fondant la sociopoétique, se penche sur l'étude des formes et des genres codifiés selon la poétique pour déceler à travers leurs mouvements dans l'œuvre, les variations de l'état de la société. Il emprunte ses outils à la sociocritique et à la poétique, ce qui lui permet d'aborder de près la signification et de remonter jusqu'à l'image de l'auteur inscrite dans le texte.

En reprenant les principes de la sociocritique de CL. Duchet, A. Viala affirme que les œuvres littéraires doivent être considérées sur deux plans, celui de la forme et celui de leur rapport avec le monde social. Il définit ainsi la sociopoétique : *« une poétique des genres et des formes qui envisage ses variations en fonction des variations sociales, une poétique qui, parce qu'elle est variable et que les variations se discerneraient des états différents de la société (est) identifiée comme...une variable sociale. »*

De fait, le discours littéraire s'appuie sur le discours social qu'il s'approprie et retravaille. Il se construit également par rapport aux autres textes littéraires et aux modèles qui l'ont précédé.

Pour lui, les procédés scripturaux sont des médiations entre le réel et le texte et révèlent l'idéologie de l'auteur. Ces médiations sont conçues comme des prismes. Pour Viala diverses médiations sont manifestées dans le texte littéraire et mises en rapport avec la société : *« il ne saurait y avoir une seule et unique médiation, mais un jeu complexe de médiations, le texte littéraire lui-même constituant, tout entier, une médiation. »* Ces prismes sont essentiellement générique, linguistique, prisme de l'auteur, prisme du champ (Bourdieu) dans des œuvres où l'écrivain présente une image de soi en fonction de sa position dans le champ.

Alain Viala précise que le texte littéraire parle du social de différentes manières : *« l'œuvre ne parle pas directement du social, ni de la société, mais elle parle selon ce que les structures du champ au moment de son énonciation permettent, imposent et interdisent. »* *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF écriture, 1993, p. 147.

Viala s'inspire également de la théorie des champs établie par le sociologue Pierre Bourdieu. Il affirme que l'institutionnalisation de la vie littéraire a permis les premières formes de codifications, il relève que la naissance du champ littéraire est la résultante de forces nouvelles opposées au pouvoir absolu du monarque au XVII^e siècle en France. Académies, salons, enseignement, presse sont des lieux qui ont pu défier le pouvoir, qui instituent d'autres codes et font de l'écrivain un personnage social. De là, les écrivains se trouvent en situation de prise de position dans le champ littéraire.

Tous les modèles présentés privilégient le texte dans la société et on en arrive à conclure que l'activité littéraire ne se réduit pas au seul texte, mais se trouve prise dans un ensemble

d'interactions sociales. Pour cette raison, nous ne pouvons contourner les apports des idées développées par Jean Paul Sartre sur la littérature engagée.

3. Les apports de Sartre et la notion d'engagement

Jean Paul Sartre sur la question de la **responsabilité** de l'écrivain dans la société établit une théorie sociale de la littérature. Il écrit dans *Situations II* :

« L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui a suivi la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. L'occupation nous a appris la nôtre. »

Jean Paul Sartre à travers sa revue, *Les Temps modernes* (1945), réclame l'investissement de l'auteur dans la cité. Il explique dans sa revue que la littérature doit devenir « **une fonction sociale** » pour produire des changements dans la société. La littérature doit être **engagée**, mais l'engagement ne doit pas faire oublier la littérature.

Il reprend ses idées dans une conférence donnée à la Sorbonne en 1946 sur *La responsabilité de l'écrivain*, car chacun est responsable de tout ce qui se passe dans le monde. L'écrivain est d'autant plus responsable du monde entier qu'il écrit pour le monde entier. Cette position rejoint les idées existentialistes du philosophe qui s'inspire de la phénoménologie allemande de Hegel, Husserl et Heidegger. Le philosophe existentialiste explique l'opposition qui existe entre « l'en-soi », replié sur lui-même, et le pour-soi, une libre ouverture de la conscience.

Pour Sartre, le formalisme qui prône la dimension autotélique du texte ou le Parnasse avec sa formule de « l'art pour l'art » sont contestables, du moment que la littérature fait plus que poser les seuls problèmes d'ordre esthétique. Face aux attaques dont ses thèses font l'objet il décide de définir la littérature dans « *Qu'est-ce que la littérature ?* » paru en 1947 et repris dans « *Situations II* » en 1948. « *Qu'est-ce qu'écrire ?* » est une partie qui distingue la littérature des autres arts, puis le poète du prosateur. Il pose ensuite, dans une deuxième partie, la question « *Pourquoi écrire ?* ». L'être humain qui écrit est condamné à assumer sa **liberté**, c'est-à-dire ses **choix** ainsi que les responsabilités qui en résultent. Ainsi à travers l'acte d'écrire, l'écrivain se trouve **engagé** dans son époque et dans la littérature. L'acte d'écrire change l'écrivain et change son univers. Mais l'engagement sans le lecteur ne suffit pas. La troisième partie répond alors à la question « *Pour qui écrit-on ?* » par l'intermédiaire du livre, il y a un véritable « *pacte de générosité* » fondé sur un même monde de valeurs qu'ils partagent en tant que membres d'un groupe social. La dialectique entre auteur et lecteur se fait à travers ce monde. Cette dialectique explique que l'auteur oriente son texte, par le sujet, l'intrigue, le style, le genre, la focalisation... en fonction du lecteur qui choisira l'œuvre en fonction de la « quasi-lecture-implicite » qui l'a précédé. C'est en choisissant son sujet que l'écrivain choisit son lecteur.

L'engagement réfléchi, c'est la prise de conscience de l'auteur qu'il doit faire passer à son lecteur. Le travail de l'écrivain est donc médiateur par excellence. On en arrive à la conclusion que la « fonction sociale » de la littérature est de médiatiser la condition commune à l'auteur et au lecteur.

La notion d'engagement va se heurter au déterminisme marxiste et au structuralisme qui prône l'objectivité, dans les années soixante. Toujours est-il que la théorie de Sartre fait le lien avec le lecteur. Elle nous permet d'envisager une sociologie de la lecture.

TEXTES :

1. Sur le co-texte

Duchet prend comme exemple l'incipit d'un roman « bien connu » ;

« Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857). Ce début de roman plonge d'emblée le lecteur dans « massive évidence d'un être-là ». Mais l'écriture réaliste de Flaubert ne crée pas ce type d'effet de réel *ex nihilo*. Dans sa « fausse transparence », elle masque tout ce que la phrase ne dit pas expressément, mais connote pour ainsi dire malgré elle ; le lecteur (inclut dans « nous »), le collègue, la hiérarchie sociale du monde dont celui-ci fait partie, avec sa misère idéologique (connotée par « habillé en bourgeois », ainsi que par le style et la syntaxe, etc. C'est ce que Duchet désignera comme le « co-texte ». Il s'agit de la face cachée du texte qui relie entre eux des ensembles de représentations sociales ou « sociogrammes » : la ville, la guerre, la gloire, etc. Les objets, les couleurs etc. Dans l'espace-temps textuel connotent des configurations qui attestent une activité co-textuelle. La moindre composante de cet espace-temps peut ainsi être rapportée à un déjà-dit présent entre les mots. « Peut » : car Duchet rappelle qu'il n'y a pas une seule lecture, mais des lectures historiquement situées, dont la sienne fait partie.

Paul Dirx, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000, p.86.

2. A propos du discours social

« C'est de ces considérations que j'ai tiré, pour ma part, un programme de recherche qui appelle un grand détour. L'étude du fait littéraire comme labeur interdiscursif requiert justement, à mon sens, *une théorie et une critique historique du discours social*(...)

Avant donc d'interroger la littérature, il faut chercher à considérer vraiment l'immense rumeur de ce qui se dit et s'écrit dans une société – de la propagande politique et syndicale aux prononcés juridiques, de la chansonnette commerciale aux textes savants ou philosophiques, du slogan publicitaire aux homélies et discours rituels, de la conversation de bistrot aux débats des colloques universitaires. (...) Cet objet (les règles qui sous-tendent les discours), fondamentalement sociologique et donc historique, c'est la manière dont les sociétés se connaissent en se parlant, et en s'écrivant, dont l'homme-en-société se narre et s'argumente. Cet objet, c'est une science du discours social global. Cette science n'a pas à dédaigner l'étude de la « fonction esthétique » (...). Elle n'a simplement pas à la fétichiser en l'isolant et en l'aseptisant d'emblée.

(...) Je ne prétends pas, faut-il le dire, « déclasser » la littérature, ni ne suggère d'aborder un recueil poétique avec le même regard qu'un manuel de cuisine. Mais je souhaite défétichiser. Défétichiser la littérature, lui demander : que peux-tu en travaillant sur le discours social, qu'est-ce que tu exprimes qui ne se dit pas mieux ailleurs, qu'est-ce que tu confortes et par aventure qu'est-ce que tu défais ou parviens à problématiser dans les représentations sociales ? »

Marc Angenot. *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, col. Problématiques, 1992, p.13-17 cité par Paul Dirx, p.91.

3. Le devoir de l'écrivain

« Ecrire, c'est à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur. C'est recourir à la conscience d'autrui pour se faire reconnaître comme essentiel à la totalité de l'être ; c'est vouloir vivre cette essentialité par personnes interposées ; mais comme d'autre part le monde réel ne se révèle qu'à l'action, comme on ne peut s'y sentir qu'en le dépassant pour le changer, l'univers du romancier manquerait d'épaisseur si on ne le découvrait dans un mouvement pour le transcender. On l'a souvent remarqué : un objet dans un récit, ne tire pas sa densité d'existence du nombre et de la longueur des descriptions qu'on y consacre, mais de la complexité des liens avec les différents personnages ; il paraîtra d'autant plus réel qu'il sera plus souvent pris, manié, exposé, bref dépassé par les personnages vers leurs propres fins. Ainsi du monde romanesque, c'est-à-dire de la totalité des choses et des hommes : pour qu'il offre son maximum de densité, il faut que le dévoilement-création par quoi le lecteur le découvre soit aussi engagement imaginaire dans l'action ; autrement dit, plus on aura le goût à le changer, plus il sera vivant. L'erreur du réalisme a été de croire que le réel se révélait à la contemplation et que, en conséquence, on en pouvait faire une peinture impartiale. Comment serait-ce possible, puisque, à elle seule, la nomination est déjà modification de l'objet ? Et comment l'écrivain, qui se veut essentiel à l'univers pourrait-il vouloir l'être aux injustices que cet univers renferme ? Il faut qu'il le soit pourtant : mais s'il accepte d'être créateur d'injustice, c'est dans un mouvement qui les dépasse vers leur abolition. Quant à moi qui le lis, si je crée et maintiens à l'existence un monde injuste, je ne puis faire que je ne m'en rende responsable. Et tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à *créer* ce qu'il *dévoile*, donc à me compromettre. A nous deux, voilà que nous portons la responsabilité de l'univers... Et si l'on me donne ce monde avec ses injustices, ce n'est pas pour que je contemple celles-ci avec froideur, mais pour que je les anime de mon indignation. Si ce résultat est atteint, ce sera la preuve que l'écrivain a atteint son but. Bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique, nous aurons perçu l'existence d'un impératif moral.

J.P.Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948

2^{ème} PARTIE : LE TEXTE ET L'HOMME

CHAPITRE 1

L'APPROCHE CRITIQUE DE L'IMAGINAIRE OU CRITIQUE THEMATIQUE

Interpréter un texte, dans la tradition herméneutique, revient à lui trouver *un sens* et renvoie à *une intention* de l'auteur.

Et c'est avec deux Genevois, Marcel Raymond et Albert Béguin, que la rupture est marquée par une interrogation sur la connaissance spirituelle de la vie onirique de l'écrivain. A partir des années 50, ils ont permis de renouveler les études littéraires en se détournant du positivisme et de l'historicisme. Ils ont formé ce qu'on a appelé le « courant de conscience ».

J.Y. Tadié classe également dans le courant de conscience des critiques comme Poulet, Rousset, Starobinski ; mais en général, ces auteurs critiques sont intégrés à la critique de l'imaginaire ou critique thématique. De fait, ils ont tous été influencés par Bachelard, mais de façon plus ou moins évidente aussi par l'« Ecole de Genève » et le courant de conscience.

On a assimilé la critique thématique à la « nouvelle critique », ce qui a engendré des polémiques et confusions.

La critique thématique s'articule autour d'une recherche à partir d'une intuition première. Elle refuse de considérer le texte comme un objet dont le sens serait épuisé par des recherches scientifiques. L'idée directrice est que la littérature est objet d'expérience, elle est de nature spirituelle.

« *La littérature me paraissait s'ouvrir à mon regard sous l'aspect d'une profusion de richesses spirituelles qui m'étaient généreusement octroyées.* » Georges Poulet, *La Conscience critique*.

La notion de thème renvoie à **l'univers sensible** de l'écrivain dont **l'imagination** est le foyer. Le courant travaille autour de l'auteur, de son imaginaire et les place au centre de ses préoccupations. Bachelard est considéré comme le père fondateur de la critique thématique. Il affirme la primauté de l'imagination, fonction fondamentale du psychisme.

1. Bachelard, l'image poétique

La critique thématique insiste sur l'homme qui écrit, l'œuvre étant considérée comme objet de sa conscience. Gaston Bachelard, philosophe, est venu tardivement à la littérature et a développé cette critique en transposant la phénoménologie à l'étude de l'image.

Inspirée par la phénoménologie du philosophe Bertrand Husserl et du philosophe français Merleau-Ponty, la critique thématique, que l'on nomme aussi **critique de la conscience**, s'appuie sur la **conscience et sa relation au monde**. En effet, pour cette critique, la

conscience se manifeste à partir de **l'expérience de la perception ou de la « sensation »** définie comme **point de contact entre le sujet et le monde**.

Les travaux de Bachelard transposent la phénoménologie à l'étude de l'image poétique :

« *En nous obligeant à un retour systématique sur nous-même, à un effort de clarté dans la prise de conscience à propos d'une image donnée par un poète, la méthode phénoménologique nous amène à tenter la communication avec la conscience créante du poète.* » G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p.1

Bachelard découvre que l'esprit poétique « *obéit tout entier à la séduction d'une image préférée.* » Il analyse une image dans **sa force subjective** « *dans ce qu'elle peut éveiller dans la conscience* », dans « *ce qu'elle crée entre une subjectivité pure et une réalité dans un moment unique qui se situe avant la pensée.* » L'image n'est pas, pour Bachelard, une figure de rhétorique, elle est un thème de totalité. Elle n'est pas, non plus, une « reproduction de la réalité ». Elle appelle à la convergence les impressions les plus diverses qui « viennent de plusieurs sens ».

Bachelard commente ainsi le vers de Verlaine, « *Le ciel est par-dessus le toit* »

« *En prison ! Qui n'est pas en prison aux heures de la mélancolie ? Dans ma chambre parisienne. Loin de mon pays natal, je mène la rêverie verlainienne... Toute une épaisseur d'émotions, de rêverie...* » J.Y. Tadié, *La critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, 1987 p. 112

Proche de la psychanalyse jungienne, qui s'intéresse à un inconscient collectif, Bachelard préfère la rêverie au rêve. Car la rêverie est centrée sur son objet, la rêverie détermine des complexes dont l'œuvre poétique reçoit son unité. Mais ces complexes sont différents de ceux pensés par Freud. Ce sont les complexes de Caron, d'Ophélie, de Prométhée... L'œuvre poétique reçoit son unité de ces complexes culturels. Le refoulement chez Bachelard n'est pas lié à une névrose, « c'est une activité non seulement « normale », qui permet d'atteindre « la connaissance objective du subjectif ». Les métaphores constituent un système, offrent une synthèse d'images à même de retrouver l'instant premier du psychisme créateur.

S'intéressant à l'imagination de la matière, Gaston Bachelard s'est également interrogé sur les mythes fondamentaux des grandes catégories élémentaires de l'univers que la pensée antique plaçait « à la base de toutes choses », ce sont l'eau, la terre, l'air et le feu. Ces catégories règlent notre rapport au monde sensible sous formes de schèmes fondamentaux ou images. Il y a consacré quatre ouvrages.

2. Postulats qui construisent la critique thématique

-Le monde n'est pas une réalité brute mais a des qualités sensibles.

-Le sujet se définit par son rapport au monde sensible, aux autres.

-La thématique vise à une connaissance de ces qualités sensibles telles qu'elles sont perçues par le sujet à travers ses sens (les cinq sens).

-Tout écrit manifeste, de façon implicite ou explicite, un thème c'est-à-dire la façon particulière dont l'auteur vit son rapport au monde.

3. Principes de la critique thématique

Le thème constitue le fondement de tout texte littéraire. Il est répété dans tout le texte. Le thème majeur est répété, on peut le repérer par la répétition. Il constitue un principe organisateur (un schème) à partir de qualités ou de propriétés telles que le doux, le lisse, le dur, le rugueux... Il supporte un système de valeurs qui n'est pas neutre et peut être positif ou négatif.

Autour du thème essentiel sont associés d'autres thèmes qui en dépendent ou le répètent de façon réductrice. Le thème représente un choix existentiel.

Le rapport au monde est pré-réflexif, instinctif. Il exprime les attraits ou les répulsions de l'être sensible. Les qualités du monde (le mou, le plat, le visqueux...) sont dotées de valeurs péjoratives ou mélioratives.

Ces significations sensibles et affectives, accordées au monde, aux autres, sous-tendent les choix existentiels de l'écrivain et ses options idéologiques, esthétiques, stylistiques.

4. Méthodologie

Le thème est repérable par sa fréquence et la répétition. L'analyse thématique tente de coïncider avec la sensation primitive, car la critique thématique tente un effort de sympathie et de compréhension sur le moment premier de la création.

Le critique recense les sèmes inscrits dans le thème d'après les variations, la parenté, les modulations... Elle procède à une étude systématique de la façon dont le thème est mis en texte. La récurrence est répétition mais aussi variation ; les images pertinentes mettent sur la voie du thème récurrent. Le thème est donc la somme de ses modulations.

Le thème constitue, avec les différents signifiés de ce thème, un horizon interne, et avec les signifiés des autres thèmes, un horizon externe. L'horizon externe est d'ordre intertextuel, il porte des connotations culturelles.

Autour de Bachelard se tisse une critique fondée sur l'imaginaire dont J.P. Richard, G. Poulet, Rousset, Starobinski constituent les principaux représentants. Ils font partie de l'école de Genève et reconnaissent leur dette à l'égard du précurseur Béguin et constituent un courant de la critique contemporaine.

Les écrits de G. Bachelard sont *Poétique de l'espace*, *L'eau et les rêves*, *Les rêveries de l'eau*, *La Psychanalyse du feu*...

5. L'approche thématique selon Jean Pierre Richard

J.P. Richard considère l'œuvre comme une aventure spirituelle. Sa critique, d'inspiration phénoménologique, est fondée sur les **sensations**. Pour lui, l'œuvre est le cercle parfait, donc il ne faut pas établir un ordre chronologique dans l'œuvre d'un auteur. L'œuvre est un projet dans le sens initial où se développe l'écriture « ...car ce projet n'existe pas en

dehors de l'œuvre : il lui est exactement contemporain. Il naît et s'achève dans l'écriture au contact d'une expérience de langage. » (J.P. Richard *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 9)

J.P. Richard recourt à la notion de thème. Cette notion est pour lui, le produit d'une **rencontre entre la pensée en état de rêverie et un objet**. Cet objet est un **objet langagier pensé, choisi. La rêverie c'est l'état du poète** au moment où il écrit. Etat situé **entre la conscience et l'inconscience**.

De plus, J.P. Richard se refuse à s'attacher à un seul thème, il y a un mouvement perpétuel de figures, de variations de thèmes. Il s'agit d'une critique qui rattache un **signifié** donné à **d'autres signifiés** pour explorer les **sensations** du poète. Occurrences, co-occurrences, modulations, variations, récurrences, tout est en rapport avec le thème dans le texte du poète. Ces différents aspects forment un réseau complexe de significations, révélateur d'un imaginaire.

« ... les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence, visible exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession. »

J.P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, 24-25

La critique de J.P. Richard suit deux mouvements : elle saisit la poésie au niveau d'un contact avec les choses. Elle dévoile un sens par « le réseau de médiations sensibles ».

Cette méthode est inspirée de celle de G. Bachelard et de la rêverie, qui dessine les confins de notre esprit, et du structuralisme, car elle adhère au principe d'immanence, et considère l'œuvre comme un système autonome.

La critique de J.P. Richard propose de considérer l'œuvre du point de vue des effets et non des causes. Elle reprend le principe de G. Bachelard, ce n'est pas le passé qui fait l'image poétique, c'est « *dans l'éclat d'une image (que) le passé lointain résonne d'échos.* » (Bachelard, *Poétique de l'espace*)

Exemple de l'analyse du thème de l'air chez Proust :

Le critique confronte le thème de l'air à ceux de la l'eau, de la lumière, de la terre, de la nuit auxquels il s'apparente. L'ensemble de ces réseaux de significations tissés d'un thème à l'autre est appelé « **l'univers imaginaire du poète** » ou encore « **son paysage** » :

Paysage de Proust :

Horizon externe : Eau Lumière terre Nuit

Horizon interne : Air

« Le thème est une construction élaborée en réunissant des éléments discontinus prélevés dans le texte. »

La démarche thématique est une analyse minutieuse des traits de langage de l'écrivain en partant de l'intuition du critique. Les répétitions et les disséminations d'éléments de sens constituent une mise en exergue qui dénote un désir ou une obsession chez l'écrivain. Dans *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, le critique appuie sa démonstration des thèmes organisateurs par les données biographiques et définit les modalités d'une expérience sensible qui renvoie à un double projet, existentiel et esthétique. Il étudie ainsi les « *rappports du songe amoureux et de la rêverie aquatique* ». Sa démarche consiste à dégager l'univers imaginaire de l'auteur en mettant à plat l'œuvre et en y circulant pour confirmer ses impressions de lecture.

L'analyse thématique prend appui sur des extraits courts qu'elle commente de manière phénoménologique avant de les relier à d'autres extraits à commenter et ainsi de suite. D'extraits en extraits, le commentaire dessine un parcours que le critique nomme un « paysage » qui lui permet de découvrir l'imaginaire de l'auteur.

Les œuvres essentielles de J.P. Richard sont : *Littérature et sensation, Poésie et profondeur*.

6. L'approche critique de Georges Poulet

Georges Poulet s'inspire de G. Bachelard dans la *Dialectique de la durée*, et dans *Etudes sur le temps humain*. Toute sa critique répond à l'orientation bachelardienne vers « la conscience créatrice » et les formes d'« être au monde ». L'activité critique se conçoit comme une appropriation subjective du monde de l'auteur. Les principaux vecteurs de cette appropriation sont le temps et l'espace. Il recherche les modalités de la perception du temps des écrivains à travers les œuvres, et vise à spécifier le « monde » propre à chaque écrivain. Ses *Etudes sur le temps humain* montrent bien à travers les sous-titres ses préoccupations essentielles : *La distance intérieure, Le Point de départ, Mesure de l'instant*.

Pour lui, le temps n'est pas un courant continu. **Il est discontinu**. Quatre écrivains du début du 20^{ème} siècle, Gide, Valéry, Claudel, Proust, font l'objet de ses analyses pour montrer que la vie humaine est faite de veille et de sommeil, de succès et d'échecs, de progrès et de reculs, de temps forts et de vides. Le temps n'est qu'une succession de secousses, un film arrêté ; et parmi les événements qui font notre vie, **certains sont privilégiés** constitués d'expériences particulières, de « *soudaines découvertes de soi-même* »

Notre vie intérieure se fixe sur ces instants de choix. Ce sont ces instants « *exclamatifs* » que recherche Poulet dans les œuvres.

Il donne des exemples chez Supervielle dans *L'enfant de la haute mer* :

« -*Que prépare-t-on là ? -Qui est là ? -Quel est celui-là ? -Est-ce bien lui ? - Est-ce encore moi ? -Es-tu un ou plusieurs ? -Ai-je perdu la vie ? -Qui suis-je ? - Ah ! Que m'est-il donc arrivé ? -Ah ! Que vais-je devenir ?* »

Il relève chez Marivaux les mêmes expressions :

« *Je ne sais pas ce qui m'arrive- Qu'est-ce que cela veut dire ...* »

Pour Poulet ces instants nous livrent une conscience qui se manifeste aux autres et à elle-même lorsqu'elle se réveille. Il prend ces exemples pour expliquer que le temps humain ne suit pas l'écoulement des heures.

C'est l'instant qui est à l'origine d'un éveil. L'être est un éveil. **Il s'éveille dans la conscience d'une impression extraordinaire.**

« *L'individu n'est pas la somme de ses impressions générales, il est la source de ses impressions singulières.* » (Bachelard, *L'eau et les rêves*)

En rappelant le passé, en regroupant dans la conscience les plus beaux instants d'une vie passée, *l'individu construit son espace intérieur*. L'individu se crée une **durée intérieure, tout en vivant le discontinu.**

Gide n'y parvient pas. Pour Valéry, l'œuvre semble mettre une continuité voulue à la place des trous, des instants vides, des hiatus, et des défaillances de la vie mentale dans lesquelles l'esprit risque de se perdre.

Claudé trouve la stabilité à travers l'éparpillement des instants dans le recours à la présence de Dieu ;

Proust se met en quête d'un passé perdu à partir de l'instant d'éveil. Des liens se nouent, sans se prolonger l'un dans l'autre, sans se confondre. Ils réveillent des similitudes en se juxtaposant.

L'espace intérieur est un lieu qui envahit le dehors, une transposition du monde qui nous entoure. L'espace intérieur est une spatialisation du temps par la mémoire. Avec le recul du temps, la distance intérieure nous sépare de nos souvenirs. Il y a des « temps vides, des temps meublés avec ou sans interstices ». Les trous de mémoire creusent en nous des vides. La problématique de l'espace se transpose dans celle du temps. « *Laisser fuir de sa mémoire les instants successifs qui viennent s'y déposer, c'est vivre dans le vide comme Gide* » (Mansuy)

Ces interférences entre temps humain et espace intérieur sont deux faces d'une même réalité psychologique. Poulet montre que la conscience risque d'être désagrégée quand elle se dépense dans le temps. Elle s'évanouit dans son espace intérieur qui est une autre forme de temps. Il s'interroge sur la manière de la rassembler.

Il consacre ses études à 9 auteurs du XX^{ème} siècle. Il aborde les œuvres simultanément, par le biais du temps et de l'espace en insistant sur l'un ou l'autre, selon que l'œuvre permet l'examen le plus poussé. Il veut définir l'attitude de chaque auteur telle qu'elle est vécue dans l'instant ou dans la durée c'est-à-dire dans la plénitude ou la vacuité intérieure.

La conscience critique de G. Poulet examine la posture du lecteur vis-à-vis de l'œuvre. Le lecteur ne disparaît pas, mais il partage sa conscience avec le sujet dans l'œuvre. Il « vit du dedans une certaine relation » qu'il a avec l'œuvre. Ce deuxième regard confère un renouveau. Le travail de lecture, des mots, d'interprétation représente l'intériorité, l'univers du livre qui quitte sa matérialité. Ce que questionne Poulet c'est le fonctionnement de la conscience.

Pour conclure, citons Poulet :

« Contrairement à ce que l'on suppose, le temps ne va pas du passé au futur, ni du futur au passé en traversant le présent. Sa vraie direction est celle qui va de l'instant isolé à la continuité temporelle. La durée n'est pas, comme le croyait Bergson, une donnée immédiate de la conscience. Ce n'est pas le temps qui nous est donné ; c'est l'instant. Avec cet instant donné, c'est à nous de faire le temps. » (*Etude sur le temps humain III : le point de départ*, Paris, Plon, 1964, p.40)

Dans son dernier ouvrage, il résume ainsi sa lecture du réel : « *Dis-moi qu'elle est ta façon de figurer le temps, l'espace, de concevoir l'interaction des causes et des nombres, ou bien encore ta manière d'établir tes rapports avec le monde externe, et je te dirai qui tu es.* » (*Entre moi et moi*)

7. Jean Starobinski

L'activité critique est considérée par Jean Starobinski non comme un procédé d'analyse de texte, mais comme une expérience qui tend à reconnaître et à restituer l'univers imaginaire d'un écrivain. C'est d'ailleurs vers des auteurs qui manifestent l'expression de leur « moi », Montaigne et Rousseau, que se tourne le critique pour examiner leur univers imaginaire. Pour lui, si le discours littéraire s'apparente à l'expression pure d'une conscience contrairement à Poulet, il ne s'identifie pas à cette conscience, mais, il traverse la matérialité linguistique des textes « *comme un milieu optiquement neutre* » pour « *aller droit à l'expérience spirituelle* ».

Starobinski livre dans *L'OEil vivant*, une poétique du regard ainsi que sa démarche. « *Il s'agit pour la vue, de conduire l'esprit au-delà du royaume de la vue : dans celui du sens.* » En effet, le regard critique éveille un monde imaginaire qui demande « *le contact et la coïncidence* ». Mais le critique doit garder ses distances pour atteindre une « signification latente » par -delà « le sens manifeste ».

Mais de quelle signification s'agit-il ? Par ce regard surplombant, l'œuvre se définit par ce qui l'entoure. Mais il est impossible de faire la totalité de l'inventaire de ses relations avec ce qui l'entoure ; aussi la critique devra faire un va et vient entre l'intimité du texte et l'objectif de la totalité. Par cette démarche, il entend « *retracer un mouvement* », cerner les étapes d'une pensée.

Starobinski se tourne par la suite vers la psychanalyse dans la mesure où dans son ouvrage, *La relation critique*, il entreprend un portrait de Freud au moment où il découvre le complexe d'Œdipe.

Chacun de ces critiques a développé une réflexion autour du thème et de l'imaginaire, mais chaque démarche a son originalité et sa spécificité.

TEXTES

-Un exemple d'analyse de Jean Pierre Richard

« Sur la route, seule végétation, souffrent de rares arbres dont l'écorce douloureuse est un enchevêtrement de nerfs dénudés : *leur croissance visible est accompagnée sans fin*, malgré l'étrange immobilité de l'air, d'une *plainte déchirante* comme celle des violons, qui, *parvenue à l'extrémité des branches*, frissonne en feuilles musicales. » (Extrait de *Symphonie littéraire* de Mallarmé).

«Le violon fait ici merveilleusement résonner en lui la nervosité baudelairienne : on ne sait plus s'il grince sur un boyau de chat ou sur la nudité écorchée d'un tronc neuf. Mais surtout il émet sa musique au bout d'une croissance, à l'extrémité extatique d'un feuillage, en cette pointe de la forme qui sert si souvent pour Mallarmé de frontière ouverte entre l'objet et son idée. Ailleurs exposé en feuilles rouges, l'arbre se défait doucement ici en musique. Et cette défaite reste malgré tout douloureuse. La « plainte déchirante » du violon, accompagnée des frissons du feuillage, sert peut-être alors à suggérer la dernière douleur d'une objectivité amenée à se séparer de la matière, qui jusqu'ici soutenait, pour mieux s'arracher « idéalement à soi ». »

Daniel Bergez, dans cet extrait de l'analyse faite par J.P. Richard du texte de Mallarmé, explique la citation suivie du commentaire donne une idée de la façon dont procède le critique. Son analyse reste proche du texte qu'elle commente et entend le comprendre en établissant un rapport mimétique. C'est la raison pour laquelle il reprend les mots du texte de Mallarmé en les enchâssant dans son propre texte. Il déplie le texte en envisageant toutes ses virtualités ; les éléments les plus signifiants sont regroupés dans des associations ; l'association « les nerfs dénudés » associés au « violon » révèle la métaphore implicite sur laquelle est construit le texte. Le commentaire de J.P. Richard actualise cette métaphore. Fidèle aux propositions de Bachelard, J.P. Richard « rêve sur le texte ».

-L'espace dans *A la recherche du temps perdu* de Proust analysé par Poulet

« La distance, c'est l'espace, mais l'espace dépouillé de toute positivité, espace sans puissance, sans efficacité, sans pouvoir de plénification, de coordination et d'unification. Au lieu d'être une sorte de simultanéité générale qui se développerait de tous côtés, contenir et mettre en rapport les êtres, l'espace est tout simplement ici une incapacité qui se manifeste de toutes parts, dans tous les objets du monde, à former ensemble un ordre(...) La distance, pour Proust, ne peut donc être que tragique. Elle est comme la démonstration visible, inscrite dans l'étendue, du grand principe de séparation qui affecte et afflige les hommes. »

G.Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, cité par Daniel Bergez, pp.111-112

L'espace comme le temps est discontinu. Il sépare les êtres et les choses. L'espace chez Proust prend l'aspect d'une « rêverie sur les noms de lieux et de familles nobles », car à la localisation correspond l'identité des êtres. (côté de Guermantes, côté de Méséglise) montre que les lieux sont disjoints. Il montre que la mémoire tente de restaurer, de reconquérir l'espace perdu par les sensations, les émotions et les expériences (le goût de la madeleine).

CHAPITRE II

LITTERATURE ET PSYCHANALYSE

La rupture provoquée dans les années 1960 par l'introduction des sciences humaines dans la lecture des œuvres littéraires sortait l'étude des œuvres de l'emprise de la tradition de G. Lanson et remplaçait les études philologiques et historiques par des méthodes inspirées de la découverte de l'inconscient par Freud, de la linguistique saussurienne, et de la sociologie d'inspiration marxiste.

Elles ont permis d'appréhender l'œuvre d'art et la littérature comme une pratique humaine, productrice de formes signifiantes. La littérature devient « un phénomène anthropologique multiple. »

Les recherches de Sigmund Freud qui associent littérature et psychanalyse inaugurent les thèses de la psychanalyse. Freud identifie l'œuvre avec les rêves et la considère comme la satisfaction imaginaire de désirs inconscients.

-Rêve et littérature

Le premier travail de Freud est d'interroger un type de texte qui rapporte le récit de rêve. C'est ainsi qu'il isole la nouvelle fantastique, *Gradiva*, de Jensen, auteur contemporain. L'œuvre littéraire n'est pas lue pour elle-même, mais parce qu'elle constitue un accès aux grandes pulsions ou fantasmes humains. Le texte littéraire est considéré comme document vérifiant ses hypothèses.

« Poètes et romanciers sont de précieux alliés et leur témoignage doit être placé très haut, car ils connaissent entre ciel et terre, bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. Ils sont dans la connaissance des âmes, nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science. »

S. Freud, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*

En outre, le romancier éveille chez le lecteur les mêmes aspirations que le héros, auxquelles s'ajoute le plaisir attaché à la beauté du texte.

« Le créateur atténue le caractère du rêve diurne égoïte par des modifications et des voiles, et il nous enjôle par un gain de plaisir purement formel, c'est-à-dire esthétique, qu'il nous offre à travers la présentation de ses fantaisies. Un tel gain de plaisir, qui nous est offert pour rendre possible par son biais la libération d'un plaisir plus grand par des sources psychiques plus profondes, c'est ce qu'on appelle une prime de séduction ou plaisir préliminaire. »

S. Freud, *L'inquiétante Etrangeté*

L'œuvre littéraire produit de la séduction qui crée la connivence entre le lecteur et le texte, connivence inconsciente.

Une fois admis le principe de l'équivalence du rêve éveillé et de la création littéraire, Freud fait le lien entre la vie et l'œuvre, pour introduire sa théorie du rapport entre le désir et le fantasme.

« Un événement intense et actuel éveille chez le créateur le souvenir d'un événement plus ancien, le plus souvent d'un événement d'enfance : de cet événement primitif dérive le désir qui trouve à se réaliser dans l'œuvre littéraire ; on peut reconnaître dans l'œuvre elle-même aussi bien des éléments de l'impression actuelle que l'ancien souvenir. »

Car finalement l'œuvre n'est qu'un substitut du jeu enfantin. Grâce à la technique artistique, l'effet du fantasme de l'auteur, contrairement à celui du névrosé qui inspire de la répulsion, procure du plaisir.

Pour le complexe d'Œdipe, Freud met en relation certains éléments : les associations de ses patients, les siennes et celles qu'il dégage des œuvres de Shakespeare, *Œdipe-roi* et *Hamlet*.

Œdipe, c'est l'enfant. Freud s'identifie à Œdipe et identifie la psychanalyse à une quête de la vérité. Œdipe devient un invariant universel, *« il est l'expression du désir personnel que Freud partage avec ses patients »*. *« Il est notre inconscient, je veux dire l'un des rôles capitaux que notre désir a revêtus. »* Hamlet devient le « prototype » du refoulement hystérique selon M. Marini.

-L'inconscient

La méthode de Freud s'est précisée après avoir été expérimentée en laissant la liberté à la parole (la talking-cure) des patientes hystériques. L'expérience se fait dans le langage. Il va écouter, sans juger ou privilégier les paroles émises par les patientes de façon désordonnée et sous le coup de l'émotion. C'est la règle de **l'écoute flottante** de l'analyste qui répond à la règle de **libre-association** des patientes. L'analyse est une expérience de la parole. Cette parole, née d'une scène récente qui a marqué la patiente provoque et appelle des images, des représentations, des sensations, des souvenirs qui sont dits à l'autre qui écoute en silence. Cet autre qui est témoin et garant, représente également les autres auxquels on ne peut consciemment raconter ce qu'on lui dit. L'analyste n'est qu'un lieu de projections, de **transfert**. La relation entre la patiente et l'analyste ne sera normalisée qu'une fois que chaque élément de la parole écoutée sera remis à sa juste place.

Cette relation entre le thérapeute et le patient favorise l'émergence des processus inconscients dans la parole du patient. L'analyse a mis en avant la notion d'inconscient qui devient le concept fondateur de la psychanalyse. L'appareil psychique se divise en trois entités : le Moi, le ça, le Surmoi.

Le Moi : représente l'entité centrale de la personnalité en d'autres termes, il représente la partie consciente qui est en contact avec la réalité.

Le ça : représente la partie pulsionnelle de l'appareil psychique. Il ne connaît ni normes (interdits ou exigences) ni réalité (espace ou temps) et n'est régi que par le seul principe de plaisir. Il est donc le centre des pulsions.

Le Surmoi : s'oppose aux pulsions contenant les images des différentes forces contraignantes auxquelles le Moi peut s'identifier. La plupart du temps, il filtre les pulsions au

travers des normes intériorisées, qu'elles soient d'ordre moral, social ou culturel. Le Surmoi par l'entremise du Moi est l'instance qui génère le refoulement des pulsions jugées inacceptables.

Freud en étudiant les processus inconscients liés au désir et au refoulement, déchiffre la part de l'inconscient dans les productions. L'inconscient est représenté par tout ce qui est refoulé, désiré, voire, rêvé, et se cache derrière le discours. A travers le langage, l'interprétation permettra la découverte de l'inconscient, quant à la lecture, elle offre le sens figuré du discours au décryptage.

-Rêve et inconscient

Pour Freud, le rêve conduit à l'inconscient : il compare le « contenu manifeste » du rêve (le récit qu'on en fait) et son « contenu latent » (celui que les associations permettent). Il relève qu'il y a des transformations et des glissements du sens selon des processus qu'il décrit dans *Le rêve et son interprétation* :

-*la condensation* : un élément unique représente dans le rêve plusieurs chaînes associatives. Ce peut être une image, une personne ou un mot qui est surdéterminé.

Par exemple, une personne apparaît dans un rêve. Elle est connue mais elle formée de plusieurs éléments appartenant à d'autres personnes. Il faut déceler grâce aux associations le point commun inconnu qui fait sens.

-*Le déplacement* : une représentation insignifiante est chargée d'une intensité visuelle ou affective très forte. En fait, elle les reçoit d'une autre représentation à laquelle elle est liée par une chaîne associative. L'affect glisse de représentation en représentation.

-*La figurabilité* : les pensées inconscientes sont transformées en images, car le rêve est une production visuelle qui s'impose au rêveur. Les pensées abstraites sont remplacées par des images, aussi les liens logiques, exprimés par des mots, sont supprimés.

-*L'élaboration secondaire* : elle est la dernière étape, celle qui, en dernière minute, pour rendre le rêve plus cohérent, lui trouve des scénarios tout faits empruntés à la culture, à l'imaginaire commun : scènes de mariage, repas de fête, arrestation... Elles constituent un masque et Freud doit déchiffrer leur symbolisation.

La critique littéraire psychanalytique est une analyse interprétative, c'est-à-dire une mise en évidence de sens latents. Dans cette perspective pour détecter les sens latents tout indice peut être un matériau pour construire et articuler des significations conscientes et inconscientes.

Par sa lecture, Freud a apporté une nouvelle attitude face à l'auteur. Certes, Freud n'a pas pour objectif de faire passer l'auteur pour un névropathe, mais il met l'accent sur le fait que l'œuvre littéraire comme la névrose sont la représentation de refoulement suite à un vécu passé qui peut transparaître.

Pour Starobinski, Œdipe et Hamlet sont des images médiatrices entre le passé de Freud et ses patients. Mais si des analogies ont pu être décelées entre la parole du patient et le discours du thérapeute, le danger est de voir dans toute œuvre l'expression d'un conflit psychique ignoré, et de perdre de vue l'aspect esthétique.

Aussi s'est-on préoccupé de relever des points de divergences entre la cure de parole et la lecture d'un texte dont : parole privée/écrit public ou parole désorganisée/écrit élaboré ou encore présence (de l'analyste)/distance (du critique). L'accent devra être mis sur la spécificité du texte littéraire pour adapter la méthode aux différents rapports qui se lient autour de ce dernier.

Toute lecture ayant ses apports, la science de l'inconscient est un modèle qui a enrichi les études littéraires. D'autres ont suivi cette voie, Lacan en liant la psychanalyse à la linguistique, Julia Kristeva avec la sémanalyse, mais c'est la méthode de Charles Mauron, la psychocritique qui « a mis l'instrument au service de la critique ».

La sémanalyse, qui veut mettre en évidence les mouvements de la signifiante, se fonde sur une double opposition : l'opposition sémiotique/symbolique, l'opposition homme/femme. Le géno-texte (l'engendrement du texte) se trouve du côté du sémiotique, est en relation avec le pulsionnel, les pratiques langagières de l'enfant ou le pathologique (schizophrénie) il est maternel, féminin ; le symbolique est du côté du masculin, du paternel et des règles du langage (syntaxe, discours qui construit le phéno-texte (le texte dans sa manifestation concrète)).

Le sujet, pris entre sémiotique et symbolique, écrit, selon Kristeva, pour se défaire de ces représentations figées : il est en rupture. Des écrivains tels que Mallarmé, Joyce... sont un exemple de ce « sujet en procès »

CHAPITRE 3

LA PSYCHOCRITIQUE DE CHARLES MAURON

La psychocritique est à la fois une théorie de la création littéraire et une méthode d'analyse. La psychocritique s'inspire des théories freudiennes pour mettre au jour la part d'inconscient. Il débute par des tâtonnements autour de l'œuvre de Mallarmé. Il s'intéresse au fait que Mallarmé, alors déjà orphelin de mère, perd sa sœur de treize ans, à l'âge de quinze ans. En faisant appel à la psychanalyse, il rapproche les poèmes de Mallarmé au traumatisme vécu par ce dernier, car selon Mauron, l'adolescence constitue une étape décisive dans la vie de l'individu. Elle se caractérise par une énergie pulsionnelle que celui-ci va tenter de surmonter soit par l'activité sociale, soit par une activité artistique. Mauron s'appuie sur trois facteurs, le milieu social, la personnalité de l'écrivain, le langage. En recherchant des associations, il retrouve un réseau d'images constantes, la chevelure, la flamme, le soleil, le couchant, le triomphe amoureux, la mort... qui révèle un contenu manifesté, pour mettre en lumière un contenu latent.

Le travail de Mauron consiste à réunir un réseau d'images, le système métaphorique, pour ensuite découvrir les complexes classiques. Mauron conclut que chez Mallarmé, l'obsession de la mère morte et de la sœur décédée constitue le point de départ de son œuvre.

C'est en 1948 que l'auteur crée le terme de psychocritique. Il fixe sa méthode avec plus de précision dans son célèbre ouvrage intitulé, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Cette méthode dit-il nécessite une longue fréquentation des textes. Mauron connaissait par cœur les textes de Mallarmé. Il substitue aux libres associations de la psychanalyse, la superposition des textes du même auteur afin d'identifier les réseaux d'associations correspondant aux catégories **conscientes** du style ou de la syntaxe. Ces dernières témoignent d'une pensée primitive et **inconsciente** révélant l'activité fantasmatique de l'auteur. Les éléments inconscients ne renvoient pas au modèle oedipien comme en psychanalyse, mais se perçoivent de manière personnelle propre à un écrivain à travers des personnages, des scènes, des vers ou des strophes, qui, superposés, dévoilent une obsession non formulée que Mauron nomme **lemythe personnel**. Le mythe personnel renvoie à la personnalité inconsciente de l'auteur.

« Mallarmé (...) ne sait pas que les vitres et les miroirs sont pour sa personnalité profonde, des dalles de tombeau ; quand il écrit *Victorieusement fui*, il ne relie pas ce sonnet, selon une filiation consciente à *Plainte d'automne* ou au *Château d'espérance*. Baudelaire ignore que *Le mauvais vitrier* est encore *l'Albatros* ou *Le monstre* de son rêve. (...) L'idée de mythe personnel qui veut exprimer la constance et la cohérence structurée d'un certain groupe de processus inconscients n'a de sens que par rapport à la durée de ces processus eux-mêmes. » CH. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, J. Corti, p. 23)

La démarche de Charles Mauron opère en quatre temps :

1 .La superposition de plusieurs textes : il ne s'agit pas de comparer les textes d'un même auteur, car comparer permet d'identifier des ressemblances et des divergences, superposer, c'est chercher des similitudes de signifiants verbaux présents dans des textes

différents (tant par l'époque de rédaction que par le style (roman, poésie, théâtre...), tout texte peut servir d'écho à d'autres textes et former ainsi des **réseaux d'associations**. Ces réseaux sont liés à des affects qui renseignent sur le désir ou le conflit inconscient qui est à l'origine de ces associations. Elles sont la preuve de la manifestation de processus primaires (non maîtrisés) qui travaillent les processus secondaires (conscients) de la pensée.

2. La mise en évidence des réseaux obsédants qui se dessinent à travers les mots, les expressions, les images qui reviennent de manière récurrente. Ces réseaux sont regroupés entre eux afin de former des associations complexes pour dessiner une figure appelée **métaphore obsédante**. Les images qui reviennent de manière consciente ou inconsciente sous la plume de l'auteur constituent des métaphores obsédantes, elles se présentent sous forme de situations dramatiques et de figures mythiques qui sont reconstruites par l'analyste à partir de traits récurrents distribués entre différents personnages des textes du même auteur.

3. Identification du mythe personnel : un mythe est une structure poétique, une histoire poétique qui dit de **manière symbolique**, une vérité profonde, et il est personnel, propre à chaque écrivain. Il correspond à l'image que l'écrivain se construit de façon inconsciente dans son œuvre ou dans son texte, et qui permet de saisir sa personnalité (elle laisse transparaître la nature de sa personne).

4. Etudes des données biographiques : dernière opération qui vient justifier les résultats acquis par l'étude de l'œuvre, c'est une sorte de comparaison avec la vie de l'auteur. La vie de l'écrivain n'est là que **pour vérifier** ce qui a été traduit par l'analyse des textes. Il s'agit de confronter le texte à la biographie, une fois l'étude des textes achevée.

En définitive, la psychocritique a pour but de découvrir les motivations psychologiques inconscientes de l'auteur, à travers ses écrits ou ses propos. Et la psychocritique, pour sa part, ne perd pas le texte de vue, car il s'est promis d'en accroître l'intelligence et ne réussira que si son effort y rencontre celui d'autres disciplines critiques.

TEXTE

-Lecture de *Hamlet* par Freud

« Une autre de nos grandes œuvres tragiques, *Hamlet* de Shakespeare, a les mêmes racines qu'*Œdipe-roi* (...) Dans *Œdipe*, les fantasmes-désirs sous-jacents de l'enfant sont mis à jour et sont réalisés comme dans le rêve ; dans *Hamlet*, ils restent refoulés, et nous n'apprenons leur existence tout comme dans les névroses que par l'effet d'inhibition qu'ils déclenchent. Fait singulier, tandis que ce drame a toujours exercé une action considérable, on n'a jamais pu voir clair quant au caractère de son héros. La pièce est fondée sur les hésitations d'Hamlet à accomplir la vengeance dont il est chargé ; le texte ne dit pas quelles sont les raisons ou les motifs de ces hésitations ; les multiples essais d'interprétation n'ont pu le découvrir. (...) Qu'est-ce donc qui l'empêche d'accomplir la tâche que lui a donnée le fantôme de son père ? Il faut bien reconnaître que c'est la nature de cette tâche. Hamlet peut agir, mais il ne saurait se venger d'un homme qui a écarté son père et pris la place de celui-ci auprès de sa mère, d'un homme qui a réalisé les désirs refoulés de son enfance. L'horreur qui devrait le pousser à la vengeance est remplacée par des remords, des scrupules de conscience, il lui semble qu'à y regarder de plus près il n'est pas meilleur que le pécheur qu'il veut punir. Je viens de traduire en termes conscients ce qui doit demeurer inconscient dans l'âme du héros ; si l'on dit après cela qu'Hamlet était hystérique, ce ne sera qu'une des conséquences de mon

interprétation. L'aversion pour la sexualité, que trahissent les conversations avec Ophélie, concorde avec ce symptôme. »

L'Interprétation des rêves, cité par M.Marini, La critique psychanalytique, in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Daniel Bergez et alii, Dunod,1990, p.56.

CHAPITRE 4

L'APPROCHE PAR LES MYTHES, LA MYTHOCRITIQUE

«*Tout poète est créateur de mythologie. Sa principale tâche consiste à recréer, réinterpréter les mythes du monde et les relier à l'expérience épistémologique et ontologique d'une époque donnée.* » Selon M. Tomazewski. Mais qu'est-ce qu'un mythe ?

1. Mythe et logos

Le sens du mot mythe vient du mot grec, «*muthos* », qui signifie récit, histoire. Aristote, dans la *Poétique*, en parlant de la tragédie, emploie le mot «*muthos* » et le définit comme ce qui a un début, un milieu et une fin, comme ce qui relie des séquences narratives et leur donne un sens. Cette structure narrative est fondamentale, elle permet de définir le mythe par rapport au symbole et à l'allégorie qui sont des figures non narratives. Le mythe raconte une histoire. C'est sa propriété principale. Il s'oppose en cela au logos, c'est-à-dire au raisonnement logique.

Platon met en évidence la valeur pédagogique du mythe, qui lui aussi veut expliquer quelque chose dans le discours philosophique. La fiction philosophique s'oppose donc au discours logique. Dans *La République*, Platon montre que, le mythe en se substituant au discours rationnel, peut appréhender des idées difficiles à soumettre à la raison et à expliquer.

Cependant, Platon préfère rejeter les fictions fondées sur le faux et l'illusion, et pour cela, il affirme que les mythes trompent et doivent être supprimés de la république. La supériorité du logos sur le muthos est en germe dans cette affirmation, le développement de la science viendra établir cette supériorité.

Au XIX^e siècle, Nietzsche tente de renverser cette hégémonie du logos sur le muthos installée par la pensée philosophique de Platon. Il conçoit alors la tragédie comme une forme qui a permis de maintenir le mythe :

«*Le logos a entraîné la disparition du mythe. L'homme dépourvu de mythe le fait revivre par le biais de la tragédie et invente une philosophie qui raconte la sagesse, plutôt qu'elle ne l'explique dans un discours logique.* » Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Cependant le mythe continue à représenter des aspects de l'homme que la science et la raison n'ont pu élucider. La littérature intervient en accueillant le mythe, pour figurer des expériences qui ne relèvent pas de l'explication logique, et qui en éclaire le sens par d'autres biais que l'analyse conceptuelle.

2. Le mythe entre tradition orale et littérature

Mircéa Eliade, spécialiste des mythes cosmogoniques, définit le mythe de la manière suivante le mythe raconte «*comment une réalité est venue à l'existence que ce soit la réalité totale, le cosmos ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement*

humain... Comment quelque chose a été produite, a commencé à être. » *Aspect du mythe*, Gallimard, 1966, p.15

Il considère le mythe comme anonyme et collectif, véhiculé par une tradition orale avant d'être fixé par des écrits. Dans ce passage de l'oral à l'écrit, le mythe perdrait en pureté, s'essoufflerait.

Le mythe ne serait vivant que dans sa transmission orale, qui se faisait lors de récitations publiques à la fin de repas communautaires. Le théâtre antique le réactivait dans la performance et reconduisait sa profération collective et sa mise en scène.

Le texte écrit n'en est que **la trace** il servirait de canevas à de nouvelles représentations sociales. **Le mythe n'est pas à l'origine un objet esthétique**, mais le support d'un événement rituel.

Cependant pour Claude Lévi-Strauss, anthropologue, le mythe est défini comme l'ensemble de versions. Il n'y a pas un état pur du mythe une version originelle, mais différentes versions. Le mythe du fait de son caractère premier oral est variable, il connaît plusieurs variantes.

3. Mythe et littérature

La plupart du temps nous avons accès aux mythes tels qu'ils auraient existé dans leur transmission orale par le biais de textes qui se présentent d'emblée comme des œuvres littéraires. Le mythe littéraire donne forme au récit et inversement, le récit sélectionne des motifs du mythe et les accentue. La perspective anthropologique montre qu'un texte littéraire qui recourt au mythe s'inscrit dans un espace culturel de la parole collective. Il est une nouvelle actualisation d'un discours dont l'énonciation a été déjà partagée.

Le mythe permet d'élaborer une parole individuelle, mais l'intègre dans une communauté culturelle. Genre apparemment autonome, le mythe a la capacité de s'insérer dans d'autres formes, lorsqu'il entre en littérature à cause de son infinie plasticité. Il se coule dans des formes différentes et se nourrit de la parole de l'autre.

La relation entre le mythe et la littérature est fondée sur un paradoxe : un récit fondateur anonyme et collectif rencontre un discours individuel et signé de son auteur. Quelles sont les raisons de cet étrange paradoxe ?

Le langage métaphorique des mythes est une des raisons de leur attrait sur les poètes, car il permet de donner un sens profond à l'œuvre à partir des structures archétypales.

On peut donc rechercher comment le mythe inspire la création littéraire en faisant son étude diachronique. Ainsi Pierre Brunel a recherché comment le mythe d'Electre a été réactivé dans diverses œuvres littéraires : *Les mouches* de Jean Paul Sartre, *L'Electre* de Jean Giraudoux, *La Chute des Masques* de Marguerite Yourcenar.

Il est encore possible d'étudier la concordance entre l'œuvre et un mythe originel. Ce que fait la mythocritique, quand elle étudie les rapports entre le mythe d'Édipe et les *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet ou le motif du labyrinthe dans *Le Labyrinthe* du même auteur. Mais en plus des correspondances et de l'intertextualité que l'on peut découvrir entre mythe et

nouveau récit, on peut franchir une nouvelle étape : celle de rejoindre l'homme dans ce qu'il a de plus profond, qui échappe à sa volonté- son inconscient dans sa partie collective, l'archétype.

-Du mythe au symbole

Il y a eu une double évolution du mythe, elle a conduit du récit mythique au discours logique et de la transmission orale à la littérature. Il faut rajouter un troisième point, le mythe perd son statut narratif pour être réduit à une simple image.

Dès l'antiquité, le mythe a connu des représentations sous forme de tableaux, sculptures et donc a de moins en moins été traité comme récit, mais fixé comme image.

Il ne raconte plus une histoire, mais il symbolise. Il est fixé comme symbole. Par exemple, on ne retient plus de Narcisse que le moment où le héros se perd dans la contemplation de son propre reflet.

Les réécritures du mythe procèdent à une dislocation du récit fondateur et n'en conservent que des images réduites à des instantanés. Cependant, cette réduction du mythe, sa dénarrativisation, ne coïncide pas avec une perte de sa puissance.

Les mythes sont appréhendés par la littérature en tant que pôles allégoriques : ils sont images en tant qu'ils éveillent des analogies dans les représentations culturelles d'un groupe social.

3.1 .Vers la mythanalyse, mythe collectif et archétype

Elle est développée dans les années 1980 par Gilbert Durand, disciple de Bachelard. G. Durand qui a fondé la mythocritique, s'est tourné ensuite vers la mythanalyse.

Les caractères psychiques intrinsèques, appelés par Jung, archétypes , trouvent leur illustration dans les rituels primitifs et restent à l'état latent dans les mythes qui les justifient et les expliquent. M. Eliade a reconnu l'importance des motivations naturelles sur le symbolisme dans les sociétés primitives et NorthopFrye a appliqué ces mêmes motivations à l'imagination littéraire entre mythe et collectif et archétype, on retrouve une relation sémantique.

Dans cet esprit, la mythanalyse s'inspire de la psychanalyse mais s'intéresse à la psyché collective et non pas individuelle. Elle étudie les manifestations de l'âme à travers la culture afin de tirer le sens anthropologique, social et psychologique propre à une société donnée, dans une période donnée.

Fondée sur un système d'oppositions entre nature (ordre de l'instinct, de l'individuel et du nocturne) et culture (ordre du rationnel, du communautaire et du diurne), la mythanalyse se réfère au mythe originel pour montrer comment la culture résout les oppositions entre la nature humaine et la société

Chaque société hérite de mythes fondateurs et choisit ceux qui lui sont bénéfiques. La figure mythique est une forme mouvante, polymorphe qui réapparaît au fil des temps (palingénésie). Il faut pour la définir chercher ses réalisations les plus anciennes.

Les éléments mythiques très anciens vont être travaillés de façon micro-thématique, linguistique et stylistique de façon plus ou moins consciente par l'écrivain. Ainsi le **mythe littéraire** recrée le mythe **originel**.

On appelle hypermythe le noyau thématique constant dont dérivent les hypomythes. L'hypermythe est anonyme et s'impose comme objet de foi, car il a un rôle **fondateur** et un caractère non historique relié à des rites. Il a une fonction d'**exemplarité**.

3.2. La mythocritique

Née dans les années 1970, la mythocritique fondée par G. Durand s'inscrit dans le champ de la nouvelle critique. Son postulat est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique latent ou patent.

Il n'y a pas seulement référence culturelle dans les oeuvres où l'on repère certains aspects du mythe. Même dans le nouveau roman qui tend à effacer les structures traditionnelles du roman, l'on retrouve des éléments du mythe, l'on retrouve l'image du labyrinthe, celle d'Œdipe, chez Alain Robbe-Grillet, celle de Thésée chez Butor.

Le mythe a le statut de mode de pensée, témoin et gardienne, selon G. Durand, du fond anthropologique de l'imaginaire. L'apparition d'un mythe dans un texte ferait signe vers cet imaginaire et constituerait une matrice génératrice de sens. La mythocritique durandienne met l'accent sur la narrativité du mythe et le constitue comme modèle originel de tout récit.

Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des archétypes fondamentaux de la psyché de l'homme.

Peu à peu, les mythes ethno-religieux deviennent le simple nom d'une structure de l'imaginaire, fonctionnant comme un indice pour qui cherche à retrouver cette structure sous le texte, ce qui lui donnerait son sens profond.

Gilbert Durand entreprend dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* la classification des images selon les vecteurs suivants :

- les images provenant des cosmogonies telles que les a décrites Eliade
- les quatre éléments retenus par Bachelard : terre, air, eau, feu
- les symboles dont les motivations sont sociologiques selon Dumézil
- les symboles dont les motivations sont inspirées de la psychanalyse de Freud et celle de Jung

Il pose que les images ne viennent pas toutes faites mais qu'elles sont le produit de l'interaction des réflexes dominants dans la constitution de l'imaginaire humain et des pulsions auxquelles ils sont liés avec le milieu matériel et social. Cette interaction, il l'appelle le **trajet anthropologique** :

« (...) il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre

les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. » G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* » p.38

Pierre Brunel reprend la méthode en l'ancrant dans le champ littéraire et en mettant en avant cette dimension anthropologique et philosophique de la mythocritique de Durand.

P. Brunel conçoit la mythocritique comme une enquête sur les traces des héros mythiques et des empreintes de leurs aventures littéraires. Le chercheur doit « repérer les mythes structurants qui semblent sous-tendre les textes littéraires. » La mythocritique de Brunel s'intéresse aux modifications que le texte littéraire apporte au mythe.

Sa méthode s'articule autour de trois moments :

1. Recherche des mythèmes (plus petite unité de mythe) et figures mythiques dans le texte littéraire
2. Comparaison des différentes versions des mythes. Il n'y a pas de bonnes versions et de mauvaises versions.
3. Interprétation du texte à la lumière du mythe et des mythèmes. Repérer les analogies, ressemblances et différences entre les mythèmes et les symboles qui se manifestent dans le texte littéraire.

Le mythe joue un rôle de préfiguration, il annonce, sous-entend, anticipe qu'il organise l'histoire racontée. Pour le repérer, il faudrait faire attention aux événements, personnages, lieux, objets, décors dans ce qu'ils évoquent.

Sa méthode consiste donc en ce qu'il a nommé émergence, flexibilité et irradiation.

L'émergence est le repérage des occurrences mythiques :

- Noms des personnages, de lieux...

-Paratexte ; citations, préfaces, épigraphes, titres (exple. *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi)...

-Indices textuels : analogie et associations, qui rapprochent le personnage d'une figure mythique, une geste, un exploit...

La flexibilité consiste à apprécier, évaluer l'adaptation du mythème au texte, noter les modifications. Le mythe est un matériau vivant, la spécificité de l'œuvre se lit dans « l'innovation, le décalage ».

L'irradiation : le mythe a un pouvoir d'irradiation. Il se ramifie, se diffuse dans le texte étudié et/ou dans d'autres œuvres du même auteur/

Ainsi tout écrivain est plus ou moins porté inconsciemment et inconsciemment à répondre, retransmettre des mythes, et lire un texte sous l'angle du mythe revient à lire un récit à travers un récit.

V.L. Tremblay écrit très justement : « Afin de bien distinguer le mythe littéraire du thème, il importe de signaler que celui-ci se réitère paradigmatiquement, constituant un réseau symbolique s'étendant dans un temps et un espace déterminés, alors que celui-là implique un plan syntagmatique et comporte toujours, non plus une image, mais un récit primordiale que l'écrivain modifie à sa guise. » Sens du mythe et approches littéraires dans Zupancic (ss la

dion de) *Mythe dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 138.

PARTIE 3 :

LE TEXTE ET LES SCIENCES DU LANGAGE

CHAPITRE 1

L'APPROCHE TEXTUELLE

A la suite de l'avènement de la linguistique, inaugurée par Ferdinand de Saussure, deux disciplines vont être liées aux développements de l'approche textuelle : l'ethnologie littéraire avec formalistes russes qui étudient les contes populaires, et la linguistique structurale dont s'inspire l'analyse structurale des récits. Tzvetan Todorov contribua à faire connaître, en France, les travaux des folkloristes russes avec *Théorie de la littérature* (Seuil, 1965). En revanche, on doit à Roman Jakobson un ouvrage essentiel : *Essais de linguistique générale* (Minuit, 1963).

1. Roman Jakobson et la notion de littérarité

Jakobson propose de déterminer les différentes fonctions du langage dans l'acte de communication parmi lesquelles la fonction poétique occupe une position essentielle. Ainsi en ouvrant les recherches sur la poéticité (il est le fondateur de la poétique) et l'autonomie relative du littéraire, il est conduit à définir la littérarité. La **littérarité** étant définie comme ce qui fait la spécificité du discours littéraire.

« *La poésie, c'est le langage dans sa fonction esthétique. Ainsi l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. Pourtant jusqu'à maintenant les historiens de la littérature se servaient de tout : vie personnelle, psychologie, politique, philosophie(...) Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le procédé comme leur « personnage » unique. Ensuite la question fondamentale est celle de l'application et de la justification du procédé.* »

R. Jakobson *Question de poétique*, Seuil, 1973.

Dans la recherche des principes pour la littérarité, le travail sur la répétition et l'accent fait partie des procédés visés par la poétique. L'équivalence de traits phoniques récurrents qui rapprochent des mots différents devient un **procédé** qui révèle la fonction poétique ou « l'accent mis sur le message pour son propre compte ». La dimension poétique montre donc une dimension intrinsèque de la parole, à laquelle il ne faut pas réduire la poésie. Jakobson conclut que le poème est formé sur une grammaire interne. C'est ainsi qu'il entreprend avec Claude Lévi-Strauss le commentaire du poème de Baudelaire, *Les chats*. Il

met en rapport les rimes avec les catégories grammaticales qui organisent la structure du poème. Il relie dans cette analyse la linguistique et la littérature.

2. La narratologie ou l'analyse structurale des récits

2.1. Les formalistes russes et Propp

Le formalisme russe est un courant découvert en France dans les années 1960. Pour ce courant, l'œuvre est une forme pure, où les relations entre ses différents éléments constitutifs, seuls comptent. C'est le principe d'immanence. Ses représentants sont Tynianiov, Chlovski, Tomachevski, Todorov et Propp.

Tomachevski a traité du thème et a défini le motif comme étant la plus petite unité de thème que l'on ne peut plus décomposer.

Jakobson a introduit les six fonctions du langage : fonction référentielle, fonction conative, fonction phatique, fonction expressive, fonction poétique et fonction métalinguistique.

L'analyse structurale du récit se développe à la suite de la diffusion des travaux d'un ethnologue proche des formalistes russes, Vladimir Propp, dont la méthode a été consignée dans un ouvrage célèbre *Morphologie du conte*. Il vise à dégager, à travers la variété des contes populaires russes, une formule générale qui rende compte de leur constitution. Et pour ce faire, il pose deux hypothèses :

-tous les contes, au-delà de leurs différences de surface, doivent pouvoir être réduits à un ensemble fini et organisé dans un ordre précis.

-les unités de base sont les actions et non les personnages ou les objets.

Il procède par comparaison des différents contes et cherche des invariants, des traits communs aux contes. Il confirme que les invariants se trouvent dans l'organisation des actions. Les contes sont découpés en séquences narratives selon les actions. Ces séquences déterminent les fonctions. Propp recense trente et une fonctions principales. Il constitue ainsi une succession syntagmatique des fonctions.

Ainsi, telle séquence renferme la fonction « éloignement », telle autre « interdiction »... Toutes les fonctions ne se retrouvent pas dans un conte, mais celles qui sont présentes respectent l'ordre de la **succession syntagmatique**. L'objet d'étude, les contes populaires russes, est multiforme, cependant, il est considéré comme un **ensemble clos** à l'image du système de la langue. Sa méthode est fondée sur les concepts de **système et de pertinence**.

Ce répertoire de fonctions s'il a fait l'objet de nombreuses critiques, n'en a pas moins eu un grand succès auprès des pédagogues dans l'enseignement par l'efficacité de son aspect formel et systématique.

En outre, de nombreux théoriciens et critiques, partant de ce modèle, ont voulu le développer et l'étendre à l'étude du récit dans le cadre de la narratologie, parmi eux, il faut citer T. Todorov, R. Barthes, A. J. Greimas, G. Bremond, U. Eco, G. Genette. Ils se réunissent autour de Barthes, pour publier, dans un numéro de la revue Communications, le résultat de leurs réflexions sous le titre : *L'analyse structurale du récit*.

Ainsi les théoriciens veulent trouver une **grammaire des récits, c'est-à-dire retrouver les règles de la syntaxe narrative**.

Ils s'inspirent en cela de la linguistique et de la problématique de l'énonciation. Benveniste a établi des distinctions capitales pour le fondement des études littéraires concernant les temps verbaux. Il prend pour point de départ la redondance apparente entre deux temps qui expriment le passé en français : le passé simple et le passé composé. La constatation de la coexistence de deux formes, « il fit » et « il a fait », le conduit à conclure que le système verbal doit être reconstruit. Car il y a, en effet, deux systèmes temporels celui de l'**histoire** (le passé simple), et celui du **discours** (le passé composé). Il distingue une **énonciation historique** caractérisée par la présence de la 3^e personne et le passé simple, d'une **énonciation discursive** caractérisée par la 1^{ère} et la 2^e personne et le passé composé.

2.2. Tzvetan Todorov

Reprenant cette distinction sur les temps verbaux pour le compte des analyses structurales du récit, Todorov définit ainsi l'œuvre littéraire :

« Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une histoire et un discours. » (Les catégories du récit, Communications 8, p. 146)

L'œuvre est une histoire en ce qu'elle évoque un certain nombre d'événements, un discours parce qu'un narrateur relate ces événements.

Le récit considéré comme **histoire** ou fiction renvoie aux contenus : personnages, univers spatio-temporel, actions.

Le récit considéré comme **discours** désigne les choix techniques tels que l'ordre des événements, la perspective.

Todorov se réfère, également, implicitement aux formalistes russes en axant l'analyse du récit sur deux éléments, les personnages et les situations.

2.3. Claude Bremond et la logique des possibles narratifs

Claude Bremond, de son côté, veut reconstituer la syntaxe des comportements, *« retracer le trajet des choix auxquels en chaque point de l'histoire, tel personnage est fatalement soumis. »*

Le personnage est donc saisi au moment où il choisit d'agir. Il propose le modèle triadique pour analyser les actions du personnage. Selon Bremond, le récit est constitué par l'emboîtement de micro-récits dont chacun est composé de trois éléments et parfois même deux. Ces micro-récits reposent, pour la plupart, sur l'alternance de phases d'équilibre et de déséquilibre ou d'amélioration de la situation du personnage et de dégradation de sa situation. Cette triade est donc formée par un enchaînement d'actions. Elle est constituée de :

-la fonction 1 : Virtualité : fonction qui ouvre la possibilité d'un processus. Une conduite à tenir ou un événement à prévoir.

-la fonction 2 : Actualisation : fonction qui réalise ce processus. C'est le passage à l'acte.

-la fonction 3 : Résultat : fonction qui clôt le processus. Le résultat peut être atteint ou non.

CL. Bremond met l'accent sur la nature alternative du processus, la virtualité peut être actualisée ou pas, le résultat peut être atteint ou non. Bremond prévoit plusieurs types de combinaisons des différentes fonctions conçues sur le modèle triadique, notamment, l'enchâssement. C'est ainsi que Claude Bremond a modifié le modèle par ce qu'il a nommé **la logique des possibles narratifs**.

3.-La sémiotique de Greimas

A.J. Greimas, pour sa part, reprend le modèle fonctionnel de Propp et arrive à répartir les actions des personnages selon une structure binaire d'actants qu'il a nommé le **schéma actantiel**. Ce schéma ordonne les relations contractuelles entre les personnages, nommés actants, en fonction de trois couples : Donateur/Destinataire, Sujet/Objet, Adjuvant/Opposant.

Tout récit étant conçu comme la quête d'un objet de désir, l'objet-valeur. Il est donc une **transformation** consistant à changer une situation dans laquelle un actant est en **état de disjonction** avec l'objet de ses désirs, l'objet-valeur, pour un autre **état, celui de conjonction** avec l'objet désiré, ou inversement.

Dans l'introduction à *l'Analyse structurale du récit*, R. Barthes précise que les actants, « *définissent une classe, qui peut se remplir d'acteurs différents, mobilisés selon les règles de multiplication, de substitution ou de carence.* » (Communications 8, p.51.)

D'autre part, Greimas réduisant le nombre de fonctions dégagées par Propp, organise logiquement en quatre étapes la **structure narrative de base** en couplant les 31 fonctions de Propp. Il dégage ce qu'il a appelé le **programme narratif** qui constitue la structure profonde des récits, une structure en quatre phases : Manipulation-Compétence-Performance-Sanction.

Ces quatre phases ne sont pas toujours toutes manifestées dans tous les récits.

-Manipulation et objet de la quête :

La manipulation est la phase durant laquelle l'objet de la quête est défini par un **Destinateur** ou **Donateur**. Ce dernier doit **faire savoir** ou **faire vouloir** au **sujet du faire** (le héros ou sujet de la quête) quel doit être l'**objet** de la quête. Cet objet, une fois acquis, sera remis au **Destinataire**.

-Compétence et épreuve qualifiante :

Lors de la phase de compétence, le **sujet du faire** subit une épreuve ou une série d'épreuves visant à lui faire acquérir un certain nombre de compétences. Greimas distingue parmi elles le **pouvoir-faire** et le **devoir-faire**.

-Performance et épreuve principale

Durant l'épreuve principale le sujet du faire accomplit **la transformation** qui consiste à faire passer d'un état à un autre état (**disjonction/conjonction**).

-Sanction et épreuve glorifiante

Lors de la dernière phase, le sujet du faire est reconnu comme héros. Il est récompensé.

Ces quatre phases articulées logiquement constituent une formule théorique. Les récits effectifs insistent plus sur une phase que sur une autre. Certaines phases peuvent être répétées, d'autres peuvent être passées sous silence.

Par son abstraction, la **grammaire desactants** permet de rendre compte des forces agissantes dans tout récit.

Barthes, quant à lui va déterminer des fonctions **cardinales** et des fonctions **catalyses**. Les premières sont des noyaux indispensables au déroulement de l'histoire. Les secondes remplissent le vide entre deux fonctions cardinales.

L'approche structurale des actants du récit a été appliquée par Barthes sur le théâtre de Racine, dans son essai, *Sur Racine*, elle n'a pas exclu la lecture interprétative, mais elle lui a donné une assise formelle.

Pour autant, l'option pour une analyse formelle des invariants a conduit la narratologie à réduire le travail sur le texte littéraire à la description des formes qui préexisteraient au texte. G. Genette avec *Figures* développe, dans cet esprit, « *une théorie générale des formes littéraires, disons une poétique* ». (*Figures III*, Seuil, 1972, p. 10)

Tzvetan Todorov défend cette idée « Le texte littéraire ne sera qu'une instance qui permet de décrire les propriétés de la littérature. » (*Qu'est-ce que le structuralisme ?* Seuil, 1968, 1973, p. 10)

4.-Gérard Genette et la poétique

G. Genette entreprend à partir de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust une grammaire narrative correspondant aux catégories de la syntaxe du verbe : durée, ordre, fréquence, voix et mode. Il commence par distinguer récit, histoire et narration.

Le récit est décrit comme « *signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même* » (*Figures III* p. 72)

L'histoire est « *le signifié ou contenu narratif* » (ibidem).

La narration, écrit Genette, est « *l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation(...) fictive dans laquelle il prend place* ».

Il explique : « *Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement, le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif (un texte scientifique par exemple), et en tant qu'il est proféré par quelqu'un (le quelqu'un qui pose l'acte de narration), faute de quoi(...) il ne serait pas en lui-même un discours.* » (*Figures III*, p.74)

Ces catégories appliquées au discours du récit conduisent Genette à dissocier la voix du narrateur de celle de l'auteur. Pour l'analyse des récits, il est crucial de comprendre comment la narration s'articule à la perception des événements pour produire ses effets.

Il s'intéresse alors à l'instance narrative qui « désigne les combinaisons possibles entre les formes fondamentales du narrateur (qui parle?, comment?), et les perspectives (par qui perçoit-on ? Comment ?) Utilisées pour mettre en scène, selon des modalités différentes, l'univers fictionnel et produire des effets sur le lecteur. » (Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Nathan, 2000, p. 49).

Le temps montre d'après les distinctions faites que « le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la **chose racontée** et le temps du **racontant** (temps du signifié et temps du signifiant). D'où l'on dégage les scènes (le temps de l'histoire est égal au temps du récit), les pauses (beaucoup de récit pour très peu ou pas d'histoire), les ellipses (des sauts dans l'histoire), les sommaires (beaucoup d'histoire dans peu de récit), pour **la durée**.

Pour ce qui est de l'**ordre** temporel, grâce à cette dualité, on peut voir si le déroulement du récit est conforme ou non à celui de l'histoire. On parlera dans le dernier cas d'anachronies : analepse : retour dans le passé, prolepse : projection dans l'avenir).

Quant à **la fréquence** narrative, elle permet d'évaluer la capacité de répétition du récit par rapport aux événements en distinguant le récit singulatif (Hier soir, l'équipe locale a battu l'équipe visiteuse), le récit répétitif (On a gagné, on a gagné, on a gagné.), le récit itératif (Tous les soirs, il sort pour rendre visite à son vieil ami).

La **voix** narrative étudie d'une part la temporalité, s'agit-il d'une narration ultérieure (récit au passé, les faits sont racontés après leur occurrence), une narration antérieure (prédiction, présage ou complot...), simultanée (récit au présent, contemporain de l'action) ou intercalée (récit entre les moments de l'action (lettres ou journal).

Elle permet de distinguer, d'autre part, les niveaux narratifs, certains récits complexes renferment de multiples **niveaux narratifs**, souvent emboîtés les uns dans les autres. Qui parle à tel moment du récit ? Le narrateur sera alors intradiégétique ou extradiégétique.

Enfin, l'étude de la voix permet **d'identifier le narrateur dans son rapport à l'histoire**, le narrateur est hétérodiégétique, homodiégétique ou autodiégétique selon qu'il raconte une histoire dont il ne fait pas partie comme protagoniste, dont il fait partie ou dont il est le principal personnage.

Pour ce qui est du **mode**, il répond à la question, qui perçoit ? En tenant compte du moment et de du niveau narratif, on pourra distinguer comment le narrateur perçoit. « *On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte et le raconter selon tel ou tel point de vue ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice que vise notre catégorie du mode narratif.* » (*Figures III* p. 183-184)

Ainsi la sémiotique littéraire, qui est la science des signes littéraires, recoupe la narratologie. Il en est de même pour la poétique de Genette. Barthes, Eco, Greimas, se présente sous le signe de la double appartenance. J.Y.Tadié dans *La critique* constate : « ...sémiotique et poétique, sémiotique et analyse du récit se chevauchent. »

Il faut souligner que ce phénomène de circularité se lit déjà en ce que la sémiotique englobe la linguistique, mais que l'on peut aussi, comme Roland Barthes dans ses *Éléments de sémiologie*, considérer la première comme branche de la seconde ; de même le

Dictionnaire de sémiotique de Greimas et Courtès comprend-il l'analyse du récit. » (Tadié, op. cit. p. 210)

D'autre part, Genette est, également, le théoricien qui, dans *Palimpsestes*, reprend à son compte la notion d' « intertextualité » et préfère la remplacer par le terme générique de « transtextualité » pour bâtir une théorie et spécifier cinq types de relations possibles entre deux ou plusieurs textes littéraires. Il distingue :

- la paratextualité qu'il a systématiquement étudiée dans *Seuils*. Elle désigne les relations que le texte entretient avec trois autres types d'écrits, les écrits qui constituent le texte en tant que livre, bande, jaquette, titre, épigraphe, préface...), les écrits qui précèdent et accompagnent le texte (notes, brouillons...), certains commentaires autographes ou non.

-l'intertextualité, qui est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ». Elle se concrétise par la présence effective d'un texte dans un autre texte par le moyen du plagiat, de la citation, de la référence ou l'allusion.

-l'hypertextualité, qui est une relation d'imitation ou de transformation entre deux textes à des fins ludiques, satiriques ou sérieuses.

-l'architextualité, qui est considérée comme l'inscription d'un texte dans un genre. Elle est fortement revendiquée dans la production de masse ;

-la métatextualité, qui « unit un texte à un autre texte dont il parle » explicitement ou implicitement dans une relation critique ou de commentaire.

5.- Mikhaïl Bakhtine et le dialogisme

Penseur marxiste russe, contemporain des formalistes, Mikhaïl Bakhtine est considéré comme le plus grand théoricien du roman au XXe siècle. Il a introduit l'idée du dialogisme dans le texte littéraire. Ce concept a eu une très grande fortune dans sa traduction par le mot « intertextualité ».

Le mot « **dialogisme** » a été traduit par Julia Kristeva par « **intertextualité** » dans sa présentation de la traduction française de *La poétique de Dostoïevski écrit* par Bakhtine. Elle en donne par la suite sa définition dans *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse* : « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* » p.145

Philippe Sollers, membre du groupe Tel Quel, reformule cette définition : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* ». *Théorie d'ensemble*, Seuil 1971, p. 75

Ce terme « *intertextualité* » a également été repris par trois théoriciens dans des acceptions différentes, Genette, Compagnon, Riffaterre. Nous venons de développer l'emploi qu'en a fait Genette dans sa théorie de la transtextualité.

Pour Antoine Compagnon, l'intertextualité comprend tout ce qui concerne la citation depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne, dans l'écriture littéraire. Il lui a consacré un livre : *La seconde Main ou le travail de la citation*.

Pour Michael Riffaterre, elle se définit comme la « *la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.* »

En revanche, le dialogisme, tel que le conçoit Bakhtine, (qui a donc été traduit par « intertextualité ») désigne le fait que tout énoncé est en relation avec d'autres énoncés c'est-à-dire que tout énoncé renvoie à **l'hétérogénéité constitutive** du discours :

« Le style, c'est l'homme ; mais nous pouvons dire : le style, c'est, au moins, deux hommes, ou plus exactement l'homme et son groupe social, incarné par son représentant accrédité, l'auditeur, qui participe activement à la parole intérieure et extérieure du premier. »

Bakhtine relève que chez Dostoïevski, premier écrivain qui aurait produit des œuvres dialogiques selon lui, les idées portées par les personnages sont exposées dialogiquement : elles sont **opposées**, et entre les voix des personnages, il n'y a **pas de synthèse**, car **l'inachèvement est une propriété du dialogisme**. Elle est une manifestation de la prise de distance de l'auteur qui refuse de donner « le dernier mot ».

Théoricien du texte, Bakhtine s'appuie sur la sociologie. Aussi, il montre que le texte romanesque contient tous les types de discours en usage dans une société. Ceux-ci ont des effets différents selon les romans, parodie carnavalesque ou polyphonie romanesque. Bakhtine observe le texte romanesque selon un principe de vérité dans les rapports de ce texte avec le quotidien, et dans ses rapports avec d'autres textes antérieurs. Ce qui lui importe est la vérité du texte et non pas son sens. Cette notion, le dialogisme, permet encore de faire le lien avec la sociolinguistique par le biais du **sociolecte**, le discours propre à un certain groupe social.

On retiendra encore des idées de M. Bakhtine la notion de **chronotope**. Il la définit ainsi : *« Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit littéralement par « temps-espace », la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature (le terme est emprunté aux mathématiques, mais utilisé presque comme une métaphore). Dans le chronotope de l'art littéraire, a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. »* (*Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p.237)

Ainsi, il décrit la rite comme le chronotope de la rencontre.

6.- Philippe Hamon et l'analyse sémiologique du personnage

Ph. Hamon propose d'analyser le personnage comme un signe linguistique. La linguistique distingue les signes référentiels (le mot « table »), des déictiques (ici, maintenant) des anaphoriques (celui-ci, celle-là). De la même manière, Hamon distingue les **personnages référentiels** (personnages renvoyant à la réalité, personnages historiques et personnages-types), des **personnages embrayeurs** qui renvoient à l'énonciation (c'est-à-dire à l'auteur ou au lecteur dont ils représentent la place dans la fiction), des **personnages anaphores** qui assurent la cohésion et l'unité du récit, soit en préparant la suite de l'histoire, soit en rappelant des éléments de l'histoire.

Le personnage se constitue progressivement dans le texte et ne prend une signification définitive qu'à la dernière ligne du texte. Il est donc un signifiant discontinu qui renvoie à un signifié discontinu. Il est constitué à travers trois champs : l'être, le faire, l'importance hiérarchique.

L'être, il est constitué de l'addition de traits épars qui concernent le nom, les dénominations, le portrait. Dans le portrait, on peut retrouver les traits suivants : le corps, l'habit, le psychologique et le biographique.

Le faire se rapporte **aux rôles thématiques** qui permettent de définir sur le plan du contenu le personnage en tant qu'individu, acteur porteur de sens psychologique (le rebelle, l'infidèle, le lâche...) ou représentant une catégorie sociale (l'instituteur, le journaliste, l'étranger...) Les acteurs sont des unités de discours, les actants sont des unités du récit, selon Greimas. Le faire se rapporte également le rôle actantiel prévu par Greimas (Sujet/objet, Destinataire/destinataire, adjuvant/opposant) et au programme narratif.

Enfin, le personnage se constitue selon la hiérarchie entre les différents personnages d'un même récit. On détermine l'héroïté d'un acteur à partir de **l'importance hiérarchique d'un personnage**, à l'aide de six éléments de la mise en texte. L'importance hiérarchique se mesure selon :

-la qualification en relation avec la quantité et la nature des caractéristiques portées par le personnage

-la distribution selon le nombre d'apparitions du personnage et l'endroit du récit où on le retrouve

-l'autonomie, indicateur d'héroïté, lorsque le personnage ne dépend pas d'autres personnages, il est susceptible de ne pas être acteur secondaire mais plutôt héros

-la fonctionnalité, le personnage entreprend des actions importantes,

Ph. Hamon rajoute deux critères pour reconnaître l'importance hiérarchique d'un personnage :

-laprédésignation conventionnelle, dans certains romans très codés, le héros se reconnaît à un certain nombre de traits, ainsi le chevalier dans les récits du moyen-âge, l'adolescent dans les romans d'apprentissage, le détective dans les romans policiers.

-le commentaire explicite du narrateur. Le narrateur désigne le personnage par des expressions sans ambiguïté « notre héros », « l'acte extraordinaire de ce personnage ».

Ainsi le personnage est analysé en complétant l'approche sémiotique de Greimas et son analyse du faire, dans une perspective sémiologique, par l'analyse de l'être et l'importance hiérarchique par Hamon.

TEXTES

Texte 1 : La notion de mode

« On peut raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du mode narratif : « la représentation », ou plus exactement l'information narrative à ses degrés. Le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte.

Il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle des parties prenantes de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment « la vision » ou « le point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*. Distance et perspective, ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran. »

Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972, P.183-184

Texte 2 :

Bakhtine : Le discours romanesque et le dialogisme

« L'orientation dialogique du discours parmi les discours « étrangers » (à divers degrés et de diverses manières), lui crée des possibilités littéraires neuves et substantielles, lui donne l'*artisticité de sa prose*, qui trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans le roman. C'est sur les différentes formes, les différents degrés d'orientation dialogique, sur les possibilités offertes à l'art de la prose littéraire, que nous nous concentrerons.

Selon la pensée stylistique traditionnelle, le discours ne connaît que lui-même (son contexte), son objet, son expression directe, son seul et unique langage. Pour lui, tout autre discours placé hors de son contexte propre n'est qu'une parole neutre, « qui n'est à personne », une simple virtualité. Selon la stylistique traditionnelle, le discours direct orienté sur son objet, ne rencontre que la résistance de celui-ci (qu'il ne peut épuiser ou rendre totalement) mais ne rencontre pas la résistance capitale et multiforme du discours d'autrui. Nul ne le dérange, nul ne le conteste.

Mais tout discours vivant ne résiste pas de la même façon à son objet : entre eux, entre lui et celui qui parle, se tapit le milieu mouvant, souvent difficile à pénétrer, des discours étrangers sur le même objet, ayant le même thème. C'est dans son interaction vivante avec ce milieu spécifique que le discours peut s'individualiser et s'élaborer stylistiquement.

Car tout discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitouflé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit, ou, au contraire, éclairé par des paroles étrangères à son propos. Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers agité de dialogues et tendu de mots, de jugements, d'accents étrangers, se faufile dans leurs interactions compliquées, fusionne avec les uns, se détache des autres, se croise avec les troisièmes. Tout cela peut servir énormément à former le discours, à le décanter dans toutes ses couches sémantiques, à compliquer son expression, à infléchir toute son apparence stylistique.

Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminé, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés

par la conscience socio-idéologique autour de l'objet énoncé, et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où...

...Pour se frayer un chemin vers son sens et son expression, le discours traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers ; il est à l'unisson avec certains de ces éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et son ton stylistique. »

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard ? 1978, p. 100-101

CHAPITRE 2

LA PERSPECTIVE PRAGMATIQUE ET L'ANALYSE DU DISCOURS LITTÉRAIRE

A partir des années 1980, la linguistique offre plus d'éléments à la littérature pour des approches qui prennent en compte de nouveaux éléments, l'énonciation et le contexte de l'énonciation.

De fait, des emprunts faits par la narratologie et la poétique à la terminologie des structures linguistiques (système d'oppositions et de la grammaire du verbe, notamment), et la volonté d'étudier le texte comme structure immanente, entre autres, ont déjà permis de réviser les moyens et méthodes. De plus, à la lumière des théories de l'énonciation qui refusent de considérer uniquement la langue en occultant ce qui est extralinguistique, la notion de contexte ouvre à l'étude du texte par la pragmatique et l'analyse du discours.

L'énoncé est considéré comme faisant partie d'une **activité de parole** dans un cadre formé à l'intérieur des deux pôles de l'énonciation : l'énonciateur et le co-énonciateur. Un rôle crucial est accordé à l'**interaction verbale** dans cette perspective pragmatique. Si le langage sert moins à informer qu'à agir sur autrui, un énoncé ne peut être compris par la seule référence à son émetteur. Qui parle ? A qui s'adresse-t-il ? Dans quelles conditions ?

Le langage est désormais estimé comme tourné vers autrui. On met en valeur le fait que le locuteur construit son énoncé en fonction de ce qu'a déjà dit le partenaire, et sur les hypothèses qu'il pose concernant les capacités d'interprétation de ce dernier. Les stratégies destinées à contrôler l'interprétation ne sont pas secondaires, mais font partie du discours.

« ... L'utilisation du langage, son appropriation par un locuteur s'adressant à un allocataire dans un contexte déterminé, ne s'ajoute pas de l'extérieur à un énoncé autosuffisant, mais(...) la structure du langage est radicalement conditionnée par le fait qu'il est mobilisé par des énonciations singulières et produit un certain effet à l'intérieur d'un contexte partagé verbal ou non verbal. » Maingueneau

Tout énoncé est donc orienté vers autrui, D. Maingueneau souligne qu'il s'agit là d'une idée fondamentale du théoricien russe M. Bakhtine ; dans son *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, le spécialiste de l'analyse du discours littéraire cite Todorov, auteur d'un ouvrage portant sur le principe dialogique chez Bakhtine:

« Tout énoncé est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse...non pas de sa réponse immédiate, bien sûr, car il ne faut pas interrompre un orateur ou un conférencier par des remarques personnelles ; mais aussi en fonction de son accord, de son désaccord ou, pour le dire autrement, de la perception évaluative de l'auditeur(...) »

Les dimensions locutoire, illocutoire et perlocutoire du langage sont prises en compte par les théoriciens. L'influence de la pragmatique sur l'étude des textes littéraires est établie : le langage est au service d'une façon d'agir, d'un effet à produire ; de même en littérature les textes sont agencés de façon à produire un effet sur le lecteur. La perspective pragmatique

confère à l'énoncé littéraire la capacité d'un « mode d'agir spécifique ». C'est la relation mutuelle entre écrivain et lecteur qu'il faut analyser, dans laquelle le contexte joue un rôle important.

Nous savons que désormais tout discours est un discours dialogique, orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle. »

Todorov, Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique*, Seuil, 1981, p. 292

-Scène d'énonciation

Ainsi l'énoncé discursif est fortement lié au contexte de production, et le « dit est fonction d'un dire ». Ce contexte est ainsi défini :

« Les conditions du dire (qui) traversent le dit où le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation, le statut de l'écrivain associé à son propre positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés au genre, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre. »

D. Maingueneau, *Au-delà des œuvres*, p. 15

L'analyse du discours depuis les années 90 entend dépasser l'opposition texte/contexte établie par le structuralisme, « en parlant de pratique discursive pour désigner cette réversibilité essentielle entre les deux faces, sociale et textuelle, du discours. » D. Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, 1987, p. 39

Dominique Maingueneau affirme « *Le contexte joue un rôle essentiel dans la production comme dans l'interprétation des énoncés : hors contexte, un énoncé n'a qu'un sens potentiel.* »

Dès lors, Maingueneau distingue la situation de communication, celle de l'activité de production d'un écrivain, de la situation d'énonciation narrative c'est-à-dire la scène à partir de laquelle le récit prétend être produit. Ce qui correspond à la distinction faite en narratologie entre auteur et narrateur.

La scène d'énonciation est celle dans laquelle le lecteur entre en contact avec le narrateur dans un espace et un temps définis par l'énonciation du texte. A l'intérieur de cette scène, le théoricien détermine :

-la scène englobante qui correspond au type de discours. Elle assigne un statut pragmatique au type de discours dont relève le texte (politique, religieux, littéraire, publicitaire...) pur que le lecteur se place dans la même scène pour l'interpréter.

-La scène générique, constituée d'un ensemble de normes qui définissent un genre de discours. Les attentes du lecteur face au genre roman d'espionnage ne sont pas les mêmes que celles face à un roman historique.

-la scénographie, « *celle par laquelle l'œuvre définit la situation de parole dont elle prétend surgir* ».

-Paratopie

Dans une autre perspective, celle de l'auteur, Maingueneau, s'inspirant de la théorie des champs de Bourdieu, pose que l'écrivain du fait de sa double appartenance au champ

social et au champ littéraire est incapable de se fixer dans une position stable, définitive, il est en état de précarité. De cette précarité naît la paratopie.

La paratopie est un processus créateur. Elle s'élabore à travers une activité de création et d'énonciation. Elle renvoie «à la tension paradoxale qui fonde l'auteur comme membre à part entière et dissident tout à la fois de la communauté à laquelle il appartient. » Ni support, ni cadre, la paratopie enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi : créer, c'est à la fois produire une œuvre, et construire par là-même les conditions qui permettent de la construire » (*Le contexte de l'œuvre littéraire*, 1993)

La paratopie est également une négociation de la place à occuper dans le champ, elle se nourrit de l'impossibilité même à trouver une position stable dans ce champ. Maingueneau distingue diverses formes de paratopies, sexuelle, géographique, linguistique qui transparaissent dans le texte littéraire.

Toute paratopie est ainsi bornée par un horizon socio-historique, l'écrivain élaborant une manière propre de se rapporter aux conditions d'exercice de la littérature de son époque.

En effet, l'écrivain dans le champ littéraire cherche à occuper une place qui soit la plus proche possible du centre et des institutions.

La pragmatique et l'analyse du discours littéraire ont le mérite de poser la question de l'énonciation littéraire par rapport au lecteur. La pragmatique et l'analyse du discours appliquées à la littérature éclairent d'un jour nouveau les approches du texte littéraire. En posant la question de l'énonciation, elles permettent d'intégrer le contexte et le lecteur du texte lui-même, dans une approche textuelle. Une analyse de la lecture comme facteur de la communication littéraire renvoie aux travaux de l'école de Constance et à ceux d'Umberto Eco.

PARTIE 4 : LE TEXTE ET LE LECTEUR

CHAPITRE 1

LES APPROCHES FONDEES SUR LA RECEPTION

A la suite des affirmations de Roland Barthes sur la mort de l'auteur, on peut voir s'articuler autour de la question du lecteur et de la lecture, des thèses qui vont à l'encontre de celles des structuralistes concernant l'autonomie de la littérature et son autoréférentialité.

En effet d'une part, Sartre posait déjà la question dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Pour qui écrit-on ?* et, d'autre part, l'école de Constance posait les théories allemandes de la réception pour renouveler l'étude des textes à partir de la lecture. Pourtant, ce sont les travaux d'Umberto Eco, qui ont permis de faire le lien entre les approches structuralistes et le rôle du lecteur en estimant celui-ci comme étant inclus dans le texte.

Le lecteur selon J.P. Sartre

Pour J.P. Sartre, le lecteur pose toujours à l'écrivain la question de l'« autre » dans la mesure où il s'agit de montrer en quoi l'écriture et la lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire. Car chaque livre propose la libération d'une aliénation donnée.

Il oppose à l'idée positiviste de l'œuvre littéraire conditionnée par le milieu, celle de l'« autre ». Dans *Pour qui écrit-on ? (Situations II)*, il précise que la dialectique entre auteur et lecteur est « *un pacte de dégénérosité* » scellé entre eux, fondé sur un monde de valeurs partagées en tant que membres du même groupe social. Cette dialectique explique que l'auteur oriente en partie son livre (sujet, style, genre...) en fonction du lecteur qui, choisira l'œuvre en fonction de ces choix. C'est le choix fait par l'auteur d'une certaine vision du monde qui décide le lecteur à lire le livre. L'écrivain a pour fonction de prendre conscience et de faire prendre conscience au lecteur du fait que tous les deux sont engagés dans un même monde. L'écrivain a une fonction sociale, la littérature lui permet de médiatiser la condition commune à l'auteur et au lecteur.

Puisque l'autre fonde la communication littéraire, l'auteur accepte ou refuse de s'engager dans la voie tracée par un appel informulé, implicite du lecteur.

D'un autre point de vue, R. Barthes entreprend dans *S/Z* une lecture plurielle qui, loin de chercher à dégager un sens unitaire, s'attache à repérer dans le texte la multiplicité des réseaux de sens.

« *Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait.* » *S/Z*, Seuil, p.11.

CHAPITRE 1

ESTHETIQUE DE LA RECEPTION

C'est pour tenter de comprendre les rapports entre la forme d'une œuvre et cet appel du public que l'École de Constance a élaboré une esthétique de la réception. Cet appel pris dans le sens non plus d'un point de vue idéologique ou existentiel, mais esthétique, implique une « attente » du lecteur. Chez Hans Robert Jauss, la notion d'« *horizon d'attente* » désigne l'ensemble des catégories de référence qui rendent possibles la compréhension d'une œuvre d'art à tel moment historique.

Les travaux de l'école de Constance ont été principalement représentés par Hans Robert Jauss et par Wolfgang Iser.

Jauss postule dans *Pour une esthétique de la réception*, que l'œuvre englobe à la fois « *le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur ou le spectateur.* » La structure de l'œuvre doit être concrétisée par ceux qui la reçoivent pour atteindre la qualité d'œuvre.

D'autre part, le sens de l'œuvre se constitue dans l'histoire, dans le sens où les conditions sociales et historiques modifient le sens donné à une œuvre. Il ne faut donc pas considérer l'œuvre comme immuable. Si l'œuvre dépasse son temps, c'est parce que sa forme reste une réponse valable pour un autre temps, le temps présent. A travers l'œuvre, il y a un dialogue entre le temps présent et le temps passé.

L'horizon d'attente constitue un concept clé dans la perspective de Jauss qui considère que l'œuvre contient à la fois le texte et la possibilité de sa réception par le lecteur. L'histoire des horizons d'attente successifs de l'œuvre actualise les sens « possibles » de l'œuvre.

Ainsi l'histoire de la littérature n'est pas à considérer seulement du point de vue de l'auteur, mais elle doit l'être également du point de vue du lecteur et de ses attentes. Elle doit prendre en compte l'interaction producteur-consommateur. Car sans lecteurs pour réactualiser une œuvre, elle perd toute action et disparaît. L'œuvre est prise dans une « chaîne de lecteurs successifs », l'analyse littéraire doit reconstituer l'horizon d'attente du premier public, c'est-à-dire le système de références qui « *résulte de trois facteurs principaux, l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.* » H.J. Jauss

Wolfgang Iser introduit la théorie du *lecteur implicite* dans *L'Acte de lecture*. Cette théorie renvoie aux directives de lecture que l'on peut déduire du texte et qui sont valables pour tous les lecteurs.

De fait, la façon dont le sens est constitué est la même pour tout lecteur. Mais chaque lecteur réagit différemment à des parcours de lecture qui sont pourtant les mêmes. Ceci s'explique par la part subjective du lecteur.

W. Iser considère la lecture comme jeu de perspectives réglé par les structures narratives. Le lecteur ne peut adopter toutes les perspectives, tous les points de vue, il essaie de les coordonner en passant d'un point de vue à un autre. Ce qui éveille son esprit critique.

Iser détermine quatre formes de coordination :

-la coordination par compensation : tous les points de vue sont mis au service de celui du héros, les autres points de vue (ceux des autres personnages ou du narrateur) sont là pour compenser les manques du point de vue principal.

-la coordination par opposition : fondée sur la confrontation de points de vue opposés entre celui du héros et celui du narrateur ou d'un autre personnage

-la coordination par échelonnement : le récit propose divers points de vue sans orientation. Le lecteur est désorienté dans son activité de compréhension.

-la coordination par succession : les points de vue varient d'une phrase à l'autre. Le lecteur est dans l'impossibilité d'élaborer une compréhension globale. Il est mis en échec.

Le lecteur impliqué dans sa lecture est conduit à réfléchir sur son acte de lecture, à s'observer, à retourner sur les lieux de parcours, contraint de corriger, de coordonner. Ce qui fait la valeur de la lecture.

« Les contradictions que le lecteur a produites, en formant ses configurations acquièrent leur importance propre. Elles l'obligent à se rendre compte de l'insuffisance de ces configurations qu'il a lui-même produites. Il peut dès lors se distancier du texte auquel il prend part de sorte à pouvoir s'observer, ou du moins se voir impliqué. L'aptitude à s'apercevoir soi-même dans un processus auquel on participe est un moment central de l'expérience esthétique. »

W. Iser, *L'Acte de lecture*, p. 241-242

CHAPITRE 2

UMBERTO ECO ET LA COOPERATION TEXTUELLE

La lecture, loin d'être une réception passive, se présente comme l'interaction productive entre le texte et le lecteur.

En effet, Umberto Eco pose que le texte un « tissu d'espaces blancs » que le lecteur doit remplir. Les interstices doivent être explicités par un travail du lecteur, car le texte est une « *mécanisme paresseux* ». « *Il veut que quelqu'un l'aide à fonctionner* » pour délivrer du sens. Le lecteur a face au texte des devoirs philologiques sans quoi il risque de décodages aberrants. Il doit donc repérer les consignes de l'auteur, car la réception selon le sémioticien est programmée, dans une grande partie par le texte.

Le **lecteur modèle** est le lecteur idéal qui participe à la construction du sens selon les sollicitations explicites et implicites de l'auteur. Le lecteur est donc inscrit dans le texte. La lecture est une mise à l'épreuve des capacités d'anticipation du lecteur. Pour entrer dans le jeu de l'auteur, le lecteur modèle doit pouvoir réaliser une performance, et pour ce faire, être muni de diverses compétences dont la compétence linguistique, la compétence encyclopédique et une compétence littéraire et une autre idéologique. Il part des structures les plus simples aux plus complexes ; il actualise les structures discursives, narratives, actantielles, idéologiques.

Pour Eco, le lecteur, qui participe activement à l'interprétation, sera muni d'un dictionnaire de base, des règles de coréférence, sera capable également de trouver les sélections contextuelles et circonstanciées, interpréter l'hypercodage rhétorique et stylistique et les scénarios intertextuels, et enfin déterminer un point de vue idéologique.

Umberto Eco a marqué une étape importante dans les théories de la réception avec le concept de lecteur modèle et de coopération textuelle.

TEXTES

1. La perspective comme condition de la réception

« Les textes narratifs se caractérisent par le fait que les perspectives du texte-que ce soit celles du narrateur, celles des personnages pris dans leur ensemble, celles du héros ou celles d'autres personnages importants pris isolément- ne coïncident pas. Ce fait se complique souvent dès lors que l'action des personnages dans le récit ne correspond pas à la conception que ceux-ci se font d'eux-mêmes, et va souvent à l'encontre de celle-ci. Le texte met en jeu plusieurs perspectives qui, dans la mesure où elles s'opposent ou ne coïncident pas, constituent les conditions d'un conflit. Le lecteur le vit s'il cherche à faire coïncider ces perspectives ; inévitablement les divergences internes surgissent. Elles apparaissent comme l'envers de la superposition des perspectives du texte à laquelle se livre le lecteur. Si le conflit se développe à cause des caractéristiques propres à ces perspectives, avec des divergences qui prouvent également qu'elles ne sont pas sans rapport les unes avec les autres, la solution par contre naît de la représentation de la façon de dépasser les tensions non explicitées qui résultent de la confrontation de ces perspectives. Etant donné que le lecteur est capable de se représenter une

telle situation, il serait absurde que le texte lui aussi énonce ces solutions, à moins de pouvoir se substituer au lecteur.

W. Iser, *L'Acte de lecture*, Mardaga, 1985, p. 90

2. Vincent Jouve explique la lecture selon Eco:

« -Le texte comme programmation :

-Le contrat de lecture. C'est d'abord en proposant à son lecteur un certain nombre de conventions que le texte programme sa réception. C'est le fameux « pacte de lecture ».

A un niveau très général, l'œuvre définit son mode de lecture par son inscription dans un genre et sa place dans l'institution littéraire.

Le genre renvoie à des conventions tacites qui orientent l'attente du public. Si le lecteur accepte sans peine de voir des morts ressusciter dans un récit fantastique, il s'offusquera d'un même événement dans un roman policier. De même, il n'acceptera pas, à la lecture d'un roman historique, de rencontrer des contradictions flagrantes avec l'Histoire officielle...

Plus précisément, le pacte de lecture se noue à deux emplacements privilégiés : l'incipit, et ce que Genette appelle le « péritexte ».(...)

-Les points d'ancrage. Orienté par le contrat de lecture, le lecteur, nous l'avons vu, construit sa réception en s'appuyant sur les lieux de certitude fournis par le texte. Ces points balisent la lecture et l'empêchent de se perdre dans n'importe quelle direction.

Outre les titres et la mention de genre (qui relèvent de ce que l'on a appelé le péritexte), on peut dégager dans tout texte des réseaux sémantiques qui structurent la lecture. Les unités qui les composent peuvent être liées par des relations de ressemblance (plusieurs mots renvoyant au même thème), d'opposition (le sens s'organisant autour d'une antithèse) ou de consécution (des suites d'actions formant un tout). (...)

-Les lieux d'indétermination. Le texte peut aussi programmer la lecture en délimitant les espaces d'indétermination, c'est-à-dire en décidant des éléments qu'il abandonne à la créativité du lecteur. Iser parle à ce propos de « blanc » et de « négation ».

L'absence réfléchie d'une notation (un « blanc », dans la terminologie de Iser) est en effet un moyen efficace de programmer la coopération du lecteur.... Par « négation » Iser désigne la remise en cause de certains éléments venus du monde extérieur qui, par leur présence dans le texte, sont en quelque sorte « fictionnalisés ». ».

-Les réflexes du lecteur : anticipation et simplification. L'anticipation et la simplification sont deux réflexes de base de la lecture. Ils s'expliquent par ce principe essentiel de l'échange linguistique dégagé par H.P. Grice : le destinataire, pour comprendre un énoncé, a besoin d'y reconnaître une intention. Dès lors, sitôt qu'il ouvre le livre, le lecteur construit une hypothèse d'une teneur globale du texte : d'emblée, il anticipe - et donc simplifie- le contenu narratif.

Selon Eco, c'est en faisant des hypothèses sur le « topic » textuel que le lecteur anticipe la suite du récit : le «topic est une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur qui la formule d'une façon quelque peu rudimentaire, sous forme d'une question (« Mais de quoi diable parle-t-on ? »). Elle se traduit par la proposition d'un titre provisoire (« on est probablement en train de parler de telle chose ») (op. cit. p.119) (...)

-La lecture comme prévision. En raison du réflexe d'anticipation, la lecture se présente comme une mise à l'épreuve, par le texte, des capacités prévisionnelles du lecteur. Si certains genres, comme le roman policier, sont surtout fondés sur ce principe, même les ouvrages réputés plus « littéraires » ne peuvent s'en passer : « Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de la fabula qui devrait correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision. » (U.Eco, op. cit., p.148)(...)

-La performance du lecteur. Le lecteur construit sa réception en déchiffrant l'un après l'autre les différents niveaux de lecture. Selon U. Eco (*Lector in fabula*), le lecteur part des structures les plus simples pour en arriver aux plus complexes : il actualise ainsi successivement les structures « discursives », « narratives », « actantielles » et « idéologiques ».

L'actualisation des structures discursives correspond à la phase d'explication sémantique. Dans son déchiffrement des mots, le lecteur ne retient que les propriétés nécessaires à la compréhension du texte (autrement dit celles impliquées par le topic)...Le lecteur rassemble ensuite les structures discursives en une série de macropropositions qui lui permettent de dégager les grandes lignes de l'intrigue. Ces structures narratives lui permettent de faire le point après la lecture de plusieurs pages, d'un chapitre ou d'une longue scène. (...)

Passant à un niveau d'abstraction supplémentaire, le lecteur intègre, dès qu'il le peut, les macropropositions au schéma actantiel. On sait, en effet qu'il est possible de retrouver dans tout récit les six rôles actantiels dégagés par Greimas. (...)

-La compétence du lecteur. Si le lecteur peut réaliser une performance (actualiser les différents niveaux d'un texte) c'est parce qu'il dispose d'une compétence. Selon Eco, la compétence du lecteur comprend, du moins idéalement, la connaissance d'un « dictionnaire de base » et des « règles de co-référence », la capacité de repérer « les sélections contextuelles et circonstanciées », l'aptitude à interpréter « l'hypercodage rhétorique et stylistique », une familiarité avec « les scénarios communs et intertextuels » et, enfin, une vision « idéologique ».

La connaissance du dictionnaire permet de déterminer le contenu sémantique élémentaire des signes. Sans une maîtrise minimale du code linguistique, il est impossible de déchiffrer un texte. (...)

Les règles de co-référence servent à comprendre correctement les expressions déictiques (qui renvoient à la situation d'énonciation) et anaphorique (qui désignent un élément antérieur). Le lecteur, pour ne pas se noyer dans le texte, doit être capable d'identifier le personnage éventuellement repris par un « il » ou un « elle ». (...)

Le repérage des sélections contextuelles et circonstanciées permet d'interpréter les expressions en fonction du contexte où elles se trouvent. (...)

La connaissance de l'hypercodage rhétorique et stylistique rend possible la compréhension de certaines tournures, plus ou moins figées, léguées par l'histoire littéraire. (...)

La familiarité avec les scénarios communs et intertextuels permet d'anticiper la suite du texte.

Les scénarios communs sont des suites d'événements qu'on rencontre fréquemment dans la vie quotidienne. Fondés sur l'expérience ordinaire, ils sont largement partagés par les membres d'une culture. (...)

Les scénarios intertextuels, eux, ne sont pas hérités de l'expérience commune, mais de la connaissance des textes. Lorsqu'il lit des récits appartenant à un même genre, le lecteur s'attend logiquement à retrouver des suites d'actions stéréotypées. (...)

La compétence idéologique, enfin, détermine la réception par le lecteur des structures axiologiques de l'œuvre. Le lecteur, en effet, aborde le texte avec ses propres valeurs et peut, en conséquence, ne pas accepter la vision idéologique du narrateur. (...)

V. JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993

Remarque : Les points de suspension correspondent à des extraits qui puisent des exemples dans les textes littéraires afin d'illustrer chaque point développé.

2. Le lecteur dans le texte, la mise à distance et l'inachèvement

Dans le roman de Diderot, *Jacques le fataliste*, les interventions fréquentes du narrateur sur les orientations qu'il donne à son récit et qui sont des commentaires métanarratifs sont des exemples devenus classiques, ce passage, quant à lui, réfère au refus du narrateur d'achever l'histoire narrée.

« Et moi, je m'arrête parce que j'ai dit de ces personnages tout ce que j'en sais.- Et les amours de Jacques ? Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois bien que Jacques avait raison. Je vois lecteur, que cela vous fâche ; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie, ou bien faites une visite à Mlle Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné, voyez Jacques, questionnez-le : il ne se fera pas tirer l'oreille pour vous satisfaire : cela le désennuiera. D'après des mémoires que j'ai de bonnes raisons de tenir pour suspects, je pourrais peut-être suppléer ce qui manque ici ; mais à quoi bon ? On ne peut s'intéresser qu'à ce qu'on croit bon.

Denis Diderot, *Jacques le fataliste* (1773)

PARTIE 5

LES NOUVELLES TENDANCES

Ce panorama ne fournit, jusque-là, qu'un aperçu des méthodologies et des grands courants de la critique universitaire attestés et devenus, désormais, classiques. L'exposé de certaines d'entre elles est sensiblement plus développé, cela est dû au fait que celles-ci ont attiré de plus nombreux théoriciens que d'autres. En définitive, il a fallu faire des choix parmi tous les développements qui se tissent autour des discours sur la littérature. L'équilibre reste toutefois sensiblement équitable entre les approches les plus diffusées.

Le texte littéraire continu à être un lieu de savoir, et les discours qui lui sont consacrés ne sont pas épuisés. Ces grands courants réussissent à être liés pour chercher dans l'interdisciplinarité les moyens d'aborder le texte littéraire. Les concepts opératoires de l'un ou l'autre étant empruntés pour tenter de parvenir à une « vérité » du texte littéraire.

Nous voudrions attirer l'attention sur d'autres démarches dont la notoriété n'a pas encore atteint le statut des précédentes et dont certaines, bien que déjà fort appréciées dans le domaine critique, ne sont pas tout-à-fait stabilisées. Cependant, du fait de leur nouveauté, elles font l'objet d'un grand intérêt porté par les spécialistes et les chercheurs. Nous pensons à la géocritique de Bertrand Westphal, qui met en place une réflexion sur la représentation de l'espace dans la littérature, ou à l'ethnostylistique de Gervais Mendoze, ou encore à l'intermédialité et enfin à l'écocritique.

-La géocritique

B. Westphal met en place une théorie dont les préoccupations portent sur l'espace et le temps. Il propose une théorie selon laquelle la perception de l'espace est complexifiée, l'espace devient avec les théories postmodernes un « objet instable ». Aussi, B. Westphal pose la question de la relation du lieu réel à son référent en littérature

Il entend considérer l'espace selon un corpus d'œuvres différentes portant des points de vue endogènes, exogènes et neutre ou allogènes. Il veut appréhender l'espace non pas uniquement sous l'angle du regard, mais en incluant les autres sens.

Il propose d'étudier les effets du temps sur l'espace, de déterminer les strates qu'il y appose, car ces traces sont réactualisables.

Enfin, la médiatisation de l'espace passe par l'intertextualité. L'espace est appréhendé à travers d'autres textes littéraires, ce qui soulève la question du stéréotype.

L'auteur défend l'idée que c'est l'espace qui donne naissance à l'œuvre et non l'inverse.

L'ethnostylistique

L'ethnostylistique est une étude formelle des textes littéraires fondée sur les théories linguistiques et l'analyse du discours, en relation avec les conditions de communication textuelle, elle est ouverte à l'environnement socioculturel. Elle se propose d'étudier le contexte d'énonciation à partir de d'indices référentiels qui constituent des ethnostylèmes, pour situer le texte par rapport à une culture donnée. Elle tend à montrer que le texte est

producteur de sens et qu'il faut le remettre dans le hors-texte historique, idéologique pour le comprendre en dehors de son environnement socioculturel.

-L'intermédialité

Ce terme s'est imposé depuis quelques années en sciences humaines et sociales. Il est essentiellement relié à l'intertextualité et à l'interdiscursivité, d'une part, et d'autre part aux multimédias.

De fait, dès l'antiquité le concept selon lequel les différents arts pouvaient être mis en relation existait déjà. Le développement des nouvelles technologies a eu un impact sur les médias et en particulier la littérature qu'elles transforment pour la rendre « *intrinsèquement intermédiaire* ».

Qu'est-ce que l'intermédialité ?

Selon Jürgen Erich Müller, spécialiste de la question, « *c'est le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique de l'histoire.* »

L'intermédialité une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision à la télévision, Cinéma 10, No 2-3, 2000, p. 205.

Selon lui, cette notion est complémentaire de l'intertextualité et vise « la fonctions des interactions médiatiques dans la production de sens. »

Le cinéma est un secteur d'étude approprié à l'intermédialité parce que sa technique s'inspire de celle du théâtre, de la photo, de la peinture, de la musique qu'elle renouvelle. Ainsi un média, un art prête à un autre son potentiel de signification. La notion d'intermédialité considère donc la production de sens selon les interactions médiatiques.

Irina O. Rajewski définit les stratégies qui peuvent être mises en place pour étudier l'intermédialité, elle pense à la manière dont un média traverse ses frontières pour actualiser un média étranger :

-la transposition médiatique. Elle se rapproche de l'adaptation c'est-à-dire qu'un récit passe d'un média à l'autre en subissant des transformations, des modifications dues aux différentes techniques entre les deux médias.

-la combinaison médiatique tes que le roman-feuilleton, la bande dessinée, le roman graphique.

-un média thématise, évoque ou imite les éléments techniques ou la structure d'un autre.

D'où la notion d'interaction, où les objets mis en co-présence peuvent avoir une influence l'un sur l'autre.

Cette approche dont la constitution n'est pas tout à fait stabilisée considère la façon dont le texte littéraire peut créer des effets de sens en représentant une autre structure médiatique par le biais de l'écriture.

C'est Bakhtine qui avait attiré l'attention sur l'interdiscursivité en relevant que le discours est fondamentalement interactif et dialogisé : « des rapports dialogiques, au sens

large, sont possibles entre d'autres phénomènes de signification, dès lors que ceux-ci sont produits par une matière sémiotique. Les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images prises dans les autres arts. » La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, p. 242.

L'intermédialité est conçue dès lors sous l'angle de l'intertextualité étendue aux médias ; de plus elle oriente les recherches vers la matérialité et vers les fonctions sociales de ces processus.

Ce concept renvoie donc aux multiples échanges et dialogues qui, dans le cadre d'une même œuvre, renvoient d'un art à l'autre. Il est possible d'étudier l'implication d'un média dans le texte littéraire au niveau de l'intrigue, des personnages, et de la reconfiguration esthétique sur la construction textuelle.

Du point de vue de l'interdiscursivité, les typologies discursives prennent appui sur :

- les champs d'activité humaine (discours littéraire, romanesque, journalistique, philosophique...)
- les positions dans le champ discursif (discours des prolétaires, des bourgeois, des féministes, des surréalistes...)
- les catégories de locuteur (discours des infirmières, des magistrats...)
- les fonctions du langage (discours prescriptif, polémique...)

L'intermédialité selon Müller est complémentaire de l'intertextualité et vise « *la fonction des interactions médiatiques dans la production de sens* ».

L'écocritique

Née aux Etats-Unis en 1990, l'écocritique est l'étude des rapports entre la littérature et l'environnement. A ses débuts, c'est une approche centrée sur la terre.

« Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature dans une perspective consciente du genre (gender), tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la terre. » Cheryl Glotfelty

Cette nouvelle tendance est traversée par une grande diversité de méthodologies et de théories dont la préoccupation essentielle reste l'étude des interrelations entre Nature et Culture et la remise en question des rapports traditionnels entre les deux.

Certains divisent l'écocritique en deux volets : un volet politique et un volet poétologique

Les premiers considèrent la façon d'aborder la nature dans les écrits littéraires. Les sociétés modernes sont critiquées à partir de récits où la prépondérance de l'homme sur l'animal et la nature est mise en avant. En effet, ces sociétés ont considéré l'homme comme extérieur et au-dessus de la nature. L'écologie montre que l'homme fait partie de relations complexes dont est constitué l'environnement naturel, il ne faut donc plus exclure le facteur humain des combinaisons des composants de l'écosystème.

Cette perspective politique décentre l'être humain, pour mieux se centrer sur l'environnement. Elle montre que l'homme n'a pas une emprise totale sur la nature. Les critiques ont posé la question de savoir comment analyser la littérature dans les textes où il est question, avant tout, de l'homme, de ses drames, de ses attitudes et sentiments, si l'on se détourne de l'homme pour analyser l'environnement ?

Dans cette perspective sont mis en avant les textes qui parlent de **la terre** (comme les romans du terroir dans la littérature du Québec), de la nature « nature writing ». Ce genre de corpus est plus à même de donner une assise à l'écocritique, mais reste limité, car la nature partout a été transformée par l'homme d'où le remplacement du mot « nature » par « environnement » et l'idée de penser l'humain et le non humain dans leurs rapports.

Du point de vue esthétique, l'écocritique s'intéresse au thème de la Nature. L'environnement naturel est considéré comme acteur et non comme cadre. Les préoccupations environnementales sont évoquées au même titre que les préoccupations humaines. La responsabilité environnementale fait partie de l'éthique du texte.

Pour le volet poétologique, l'on voudrait recréer à l'image du langage de l'inconscient, un langage de l'environnement. On cherche une adéquation entre la complexité de la nature et la complexité du langage poétique. C'est ainsi que l'on peut relever la définition suivante, le mouvement écocritique : « se donne pour tâche d'analyser comment les représentations du monde peuvent influencer les façons dont l'humanité réagit avec les composants de l'écosphère, ou comment la littérature « réinvente sans cesse, par le travail de l'écriture, les interactions entre l'homme et la nature, et les représentations que l'homme se fait de la nature. »

(Littérature et écologie, N. Blanc, D. Chartier, T. Pughe cités par Claire Sibley-Sposito, Littératures 2013, N°68)

On envisage alors de travailler sur le langage poétique, les jeux de langage et leurs effets pour dire comment l'homme habite le monde. Blanc fait appel à l'écocritique pour théoriser le paysage comme récit, et pense à une approche formelle.

CONCLUSION

Depuis la Querelle des anciens et des Modernes, les différents discours sur le texte littéraire n'ont eu de cesse de produire des interprétations, des principes, des grilles d'analyse, des concepts de telle manière qu'il a été difficile de distinguer la théorie de la critique et de l'histoire littéraire. Certains écrivains comme Gide, Valéry, Proust ont tenté à leur tour de théoriser leur pratique d'écriture.

La littérature, a vu son horizon ouvert par l'adoption des méthodes des sciences humaines, histoire, société, psychanalyse, mythe, et des sciences du langage. Il y a encore peu de temps, en se saisissant d'un livre pour le lire, le lecteur ne pensait pas qu'il participait à un acte de communication comprenant un émetteur un récepteur et des canaux de transmission.

Toutefois, André Gide écrivait à propos de son livre *Paludes* « vouloir l'expliquer d'abord, c'est enrestreindre le sens. ». Le foisonnement d'approches que ce soit en sociologie

de la littérature ou en approches textuelles ou bien encore du point de vue de la critique thématique, de la génétique, des nouvelles tendances offrent au chercheur la possibilité de travailler dans l'interdisciplinarité, et ce, en se laissant guider par le texte qu'il se propose d'étudier ou d'analyser. Appliquer le principe de l'accueil et de l'écoute du texte ainsi que le recommandait Starobinski, mais dans cet esprit d'interdisciplinarité est la meilleure manière d'atteindre une lecture originale et efficiente du texte littéraire.

Pour étayer cette vision, certaines approches se veulent complémentaires d'autres, ainsi en est-il de la génétique ou de l'intermédialité. Nous avons vu par ailleurs que poétique, narratologie et sémiotique se prêtent généreusement leurs concepts et démarches.

BIBLIOGRAPHIE DE BASE

ADAMJ.M., *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994

BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958

BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier Paris, Gallimard, 1987

BARTHES R. et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977

BARTHES R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1979

BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1982

BERGEZD. et alii, *Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1990

CLANCIER A., *Psychanalyse et critique littéraire*, Paris, Privat, 1989.

COMPAGNON A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1988

DIRKX P., *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000

DUCHET CL., *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979

DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984

GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1978

GENETTE G., *Fiction et Diction*, précédé d'Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 2004

GREIMAS A. J., *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986

JOUVE V., *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 1997

JOUVE V., *La lecture*, Paris, Hachette, 1993

LUKACS G., *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, Paris Denoel, 1968

MAINGUENEAU D., *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2013

- MOLINIE G. VIALA A.**, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF écriture, 1993
- POULAIN E.**, *Approche pragmatique de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006
- RAVOUX-RALLO E.**, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999
- ROGER J.**, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2016
- REUTER Y.**, *L'analyse du récit*, Paris, Nathan Université, 2000
- STAROBINSKI J.**, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970
- TADIE J. Y.**, *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987
- THOMAS J.** (sous la dir. De), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, 1998
- TOROROV T.**, *Littérature et signification*, Paris, Librairie Larousse, 1967
- TODOROV T.**, *Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil coll. Poétique, 1981
- ZIMA P.V.**, *Texte et société. Perspectives sociocritiques*, Paris, L'Harmattan, 2011
- ZIMA P. V.**, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985