



جامعة الإخوة منتوري قسنطينة I
Frères Mentouri Constantin I University
Université Frères Mentouri Constantine I

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة الفرنسية



Faculté des Lettres et des Langues
Département de lettres et langue Française

Faculty of Letters and Languages
Department of letters and French language

Université Frères Mentouri Constantine I

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Lettres et Langue Française

Cours destiné aux étudiants en Master I

Littérature et approches interdisciplinaires

Intitulé

Approches interdisciplinaires

Meriem BOUGHACHICHE

Maître de conférences A

Année universitaire

2020-2021

Sommaire

Introduction	03
Chapitre I La critique d'inspiration psychanalytique... ..	13
Chapitre II La critique d'inspiration thématique... ..	21
Chapitre III La critique d'inspiration sociologique... ..	31
Chapitre VI La critique textuelle... ..	41
Chapitre IV Herméneutique et anthropologie de l'œuvre	63
Conclusion	94
Bibliographie.....	96

Introduction

Ayant ses méthodes et outils d'analyse, toute discipline ouvre de larges perspectives à l'étude d'un objet : qu'elle soit en anthropologie, en philosophie, en géographie, en histoire ou en littérature, chaque étude se distingue de l'autre de par sa nature, ses principes et ses objectifs, mais se complètent et se croisent dans une sorte d'interdisciplinarité.

Si des approches ont pour objet des œuvres littéraires, l'interprétation procède alors et s'effectue à l'instar et avec l'utilisation d'une théorie extérieure à la littérature, l'on parle ainsi d'approches interdisciplinaires: s'inspirant des sciences humaines (psychanalyse, anthropologie, sociologie, histoire, etc.) elles peuvent être immanentes (linguistique, sémiotique, rhétorique, narratologie, etc.).

Dans d'autres cas, si les études littéraires sont combinées avec une autre discipline, par exemple, le droit, la philosophie ou la psychanalyse pour analyser un même objet, tel roman, il y a pluridisciplinarité ou multidisciplinarité.

En somme, quand les théories et méthodes d'une discipline sont transférées dans une autre, il y a interdisciplinarité comme c'est le cas des concepts et des méthodes linguistiques importés en littérature.

C'est justement l'intérêt du cours *Approches interdisciplinaires* dont l'objectif est celui de comprendre quelques principes nécessaires : fondements, croisement, recoupement, complémentarité et perspectives de ces mêmes approches. Ainsi la compréhension de leur fonctionnement mais aussi l'utilité dans l'étude du texte littéraire sera l'objectif principal assigné par le cours qui fera une large place à la lecture des textes littéraires à travers des analyses proposées et en travaux dirigés selon les diverses perspectives offertes par les approches interdisciplinaires.

Mais pour saisir les approches interdisciplinaires dans toute leur complexité il faut bien une traversée dans la critique littéraire remontant loin dans les temps pour retracer l'histoire de la critique littéraire schématiquement désignée par trois grandes étapes :

-l'Âge de la Rhétorique de toute l'Antiquité qu'annonce *La Poétique* avec Aristote, Platon et bien d'autres penseurs et qui continue jusqu'au XVIIIe siècle ;

-l'Histoire Littéraire du XIXe siècle qui vient avec de nouvelles idées s'éloignant peu à peu de la rhétorique en s'intéressant à l'œuvre, à son contexte et auteur : Lanson, Comte, Sainte-Beuve, etc ;

-la Nouvelle Critique qui, à partir de 1960 s'accompagne d'une impression de renouveau en s'inspirant essentiellement des autres disciplines (la linguistique, l'anthropologie, la psychanalyse, la sociologie...). Cette nouvelle approche modifie le statut de la critique et culmine avec le formalisme russe, la critique de la conscience en passant par celle de l'imaginaire, la poétique, et autres perspectives jusqu'à la théorie de l'œuvre ouverte et les nouvelles tendances.

En revanche, avant d'aborder ces différents champs disciplinaires un bref aperçu sur la notion de critique et de son histoire s'impose d'emblée pour en saisir les enjeux de l'interdisciplinarité, les apports et les limites.

La critique littéraire est ce champ d'étude sur des auteurs et des œuvres de la littérature à travers des éléments d'histoire littéraire permettant de classer les œuvres par genre. C'est aussi « *L'art de juger une production littéraire* ». Mais l'on se demande toujours qu'elle est l'essence de la critique ?

Remontant très loin dans le passé, dans l'Antiquité, la rhétorique est, par excellence, la discipline ayant pour objet d'étude le discours littéraire qu'elle que soit la forme. L'esprit critique de l'Antiquité examine les différentes expressions de la pensée de l'époque archaïque à l'époque hellénistique interrogeant les multiples facettes de la vie sociale, intellectuelle, culturelle (rapport au culte et au sacré, philosophie, connaissance, manière de raisonner et d'argumenter).

En effet, l'expérience grecque – principalement démocratique – de par la diversité des points de vue et la profusion des débats qu'elle instaura, joua un rôle décisif avec un apport considérable à l'essor d'idées, de préceptes et de doctrines dans tous genres participant de la *mise à l'épreuve* des discours ou d'un *ethos critique*.

Justement cet *éthos critique* ne cesse de marquer profondément l'histoire des idées jusqu'aux siècles contemporains : toute la pensée aristotélicienne, la critique platonicienne demeurent bien vivantes en dépit des débats qu'elles ont pu suscités tout au long de la pensée historique.

À ne vouloir que juger, la critique conduit inévitablement à une critique du jugement. Et c'est à Aristote que revient, par exemple, la responsabilité d'une orientation normative de la critique, une poétique à caractère descriptif.

Toutefois, le danger que toute critique peut présenter est de ne se fier qu'au critère du goût. Il en résulte ainsi une réduction de l'activité critique ne consistant plus qu'à juger les ouvrages de l'esprit pour distinguer les plus soutenus et les plus légers, les élus des maudits.

À ce propos, La Bruyère souligne bien : « *Il y a beaucoup plus de vivacité que de goût parmi les hommes ; ou pour mieux dire, il y a peu d'hommes dont l'esprit soit accompagné d'un goût sûr et d'une critique judicieuse.* ».¹

À cette critique de jugement et tendance si puissante, C. S. Lewis s'en prend dans *Expérience de critique littéraire* visant la définition ordinaire : « *La critique littéraire a pour objet traditionnel de juger les livres* » en inversant le processus qu'elle implique (le bon goût est celui qui nous porte vers les bons livres, le mauvais goût celui qui nous porte vers les mauvais livres. Car pourquoi, après tout, ne pourrait-on pas « *définir un bon livre comme un livre qu'on lit d'une certaine manière, et un mauvais livre comme un livre qu'on lit d'une autre manière* ». ²

De la théorie à la pratique, la critique littéraire est un vaste champ de réflexions portant sur le fait littéraire. Des grandes théories sur les genres littéraires à la lecture analytique, la critique est aussi une pratique scolaire du commentaire composé, du commentaire technique : on parle des œuvres littéraires, on écrit sur des textes en vers ou en prose, on réfléchit à propos d'une scène théâtrale, d'un personnage romanesque, d'un cadre spatiotemporel, d'un univers imaginaire et d'une poétique.

¹ *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », 11.

² C. S. Lewis. *An Experiment of Criticism*.

En effet, ces activités de lecture indiquent quoique que l'on construise un discours autre que le texte, un discours second sur ce même texte puisqu'on l'observe, on le décrit, on le commente, on l'interprète, on l'apprécie et on juge une telle construction narrative ou textuelle. Autrement dit la pratique de la critique est une lecture des œuvres de Charles Baudelaire, de Gustave Flaubert ou d'Emile Zola tandis que la théorie critique est celle de se demander comment parler de leurs œuvres, plus généralement comment s'organise le discours sur une telle œuvre littéraire, quelle qu'elle soit et quelle en est la finalité.

Mais que fait-on lorsque l'on porte un regard critique sur une œuvre ? Qu'est-ce qui fonde la légitimité de ce discours ? Y a-t-il des critères de soumettre une œuvre à la critique ? Comment un discours critique sur une œuvre permet-il de lui apporter ce qu'elle n'a pas ? Il convient alors de réfléchir à un acte de *second degré*.

Partant de là, le terme critique est sujet à discussion, de par les acceptions et les significations lesquelles ne s'accordent pas toutes entre elles, qu'il comporte.

Par ailleurs «Critique» est à la fois un adjectif et un nom. L'adjectif, historiquement, vient du grec *krineîn*. *Krineîn*, c'est le fait de juger comme décisif. Appartenant au jargon médical de l'Antiquité, il est relatif à une crise mentionnant un danger dans l'organisme supposant un diagnostic et aussi une étape critique de la maladie, un sens qui demeure effectivement moderne et ne disparaît pas totalement.

Quant au nom « critique », d'apparition plus tardive (au XVIIe siècle), il signifie jugement intellectuel, désignant un acte portant sur l'étude d'un principe, d'un fait en vue de l'apprécier et de le valoriser comme c'est le cas dans la critique artistique.

Ainsi la critique se restreint au sens du résultat de ce jugement puisqu'on parle : d'un genre littéraire très en vogue au XIXe siècle (le récit de voyage en Orient des Occidentaux), d'un roman à succès, d'un spectacle théâtral scandaleux, d'une poésie légère ou d'une littérature mineure, bref d'œuvres ayant reçu une bonne ou une mauvaise critique. Tout cela ne va pas sans donner à la critique parfois une coloration morale : la critique comme jugement positif ou favorable (consécration) ou alors négatif, défavorable (blâme, condamnation,

ou réticence).

En outre, la critique littéraire se rapproche du genre littéraire sous diverses formes : articles, essais, monographies.

Enfin le nom féminin « la critique » se spécialise dans une fonction ou une profession : la figure du critique voit le jour dans la vie littéraire française à partir du XVIIIe siècle et se développe tout au long du XIXe siècle : des critiques connus et moins connus comme Jean François de La Harpe (1739-1803), Abel François Villemain (1790-1870), Gustave Planche (1808-1857), Ferdinand Brunetière (1849-1906), Jules Lemaître (1853-1914). Sainte-Beuve (1864-1869) et bien d'autres encore.

Partant de tout ce qui précède, la critique littéraire se délimiterait en premier lieu par un jugement porté sur une œuvre impliquant une connaissance : dans ce cas la critique relève de l'ordre du savoir et de la science : c'est se demander ce qu'il faut savoir d'une œuvre et quelle connaissance la critique littéraire peut permettre.

En second lieu par un jugement de valeur : la question de la valeur esthétique s'impose et l'on interroge les limites et les fondements d'un tel jugement.

Enfin par un jugement de goût puisque la critique est indissociable de la question du goût et de l'appréciation d'une œuvre.

De là se dégage une triple question liée au fondement même de la pensée critique littéraire ³: description, interprétation/évaluation, appréciation, question qui sous-tend le socle de la critique littéraire.

³ Pour la typologie de la critique littéraire se référer à Fabrice Thumerl. *La Critique littéraire*, Armand Colin, Coll « Coursus », 2000. Albert Thibaudet. *Réflexions sur la critique littéraire*, Paris : Gallimard, 1939, pp. 125-136. Albert Thibaudet. *Physiologie de la critique*. Librairie Nizet, s.d., (1930). Antoine Compagnon. *La Critique Littéraire*. Article de l'Encyclopaedia Universalis. Gérard Genette, *Figures V*. Paris : Seuil, 2002, pp. 7-12.

Critique français, A. Thibaudet (1876-1936) distingue trois critiques :

Je les appellerai [...] la critique des honnêtes gens, la critique des professionnels, et la critique des artistes. La critique des honnêtes gens, ou critique spontanée est faite par le public lui-même, ou plutôt par la partie éclairée du public et par ses interprètes immédiats. La critique des professionnels est faite par des spécialistes, dont le métier est de lire des livres, de tirer de ces livres une doctrine commune, d'établir entre les livres de tous les temps et de tous les lieux une espèce de société. La critique des artistes est faite par les écrivains eux-mêmes, lorsqu'ils réfléchissent sur leur art, considèrent dans l'atelier même ces œuvres que les critiques des honnêtes gens voient dans les salons [...] et que la critique professionnelle examine, discute, même restaure, dans les musées.

Cette distinction entre les professeurs, les artistes et les journalistes, qui existait sous la Troisième République comme le souligne Gérard Genette, est paradoxalement très peu vérifiée dans la société actuelle où il n'est pas rare qu'un professeur soit en même temps journaliste et d'autres écrivains, romanciers, poètes, auteurs dramatiques, historiens et sociologues.

Quant à la critique spontanée, celle-ci correspond aux lecteurs sans appartenance au monde littéraire ou à une société de savants, sans être forcément spécialistes mais lecteurs éclairés et avertis. L'origine de cette critique est à rattacher à une tradition historique de la culture française des milieux aristocratiques et bourgeois des salons parisiens.

Mais cette critique est aussi sujet à discussion de par le risque qu'elle est susceptible d'engendrer en sens que la conversation cultivée plus ou moins éclairée peut se transformer en bavardage : on se laisse entraîner par la mode ou le snobisme ou encore parler d'une œuvre sans la connaître profondément et sans lire avec attention.

Critique liée au goût du jour et éphémère, la critique dite spontanée cède la place à une autre critique. Désormais le journalisme participe à l'apparition de la figure du critique-lecteur s'adressant aux lecteurs potentiels d'un livre grâce, notamment, à l'essor de la presse au XIXe siècle, chose qui n'existait pas avant car les critiques-censeurs comme Nicolas Boileau (1636-1711) s'adressaient aux auteurs plutôt qu'aux lecteurs.

Force est de reconnaître que la critique journalistique se caractérise par un style rapide, plaisant voire artificiel. C'est la raison pour laquelle elle sera la cible des professionnels qui la dénigrent.

La critique des écrivains ⁴ est celle de l'homme de l'art, de l'initié le mieux placé pour cette tâche de juger l'art : selon une certaine logique, un romancier est capable mieux que quelqu'un d'autre d'évaluer une structure romanesque, un poète a la maîtrise parfaite du langage poétique et le dramaturge est le chef de l'espace scénique.

Ces écrivains sont, avant tout, des lecteurs assoiffés de créations, passionnés, avides et enthousiastes et, face à une œuvre, ils n'hésitent pas à trouver l'inspiration et le génie propre avec éloquence. Baudelaire a bien défini cette critique d'artiste dans sa célèbre sentence: « *Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.* ».⁵

Néanmoins, la lecture des artistes, orientée par leur travail propre, peut avoir les effets inverses. Les écrivains cherchent dans les œuvres qu'ils commentent ce qui peut nourrir leur propre œuvre, les secrets de création et deviennent par là même des artisans qui admirent ou, dans le cas contraire, méprisent le travail d'un autre écrivain. À la recherche « *de modèles, ou de repoussoirs ; ils révèrent un maître ou haïssent un rival* », cette critique prend l'allure d'un parti pris et se veut excessive ayant pour but d'augmenter son pouvoir d'invention, de fouiller de nouvelles voies de la création.

Outre ce problème s'ajoute celui des querelles d'écoles et de clans construisant un champ de bataille dans l'espace critique littéraire⁶. Marcel Proust contre Sainte Beuve. est un autre exemple sur de telles convergences.

La critique artistique a donc ses propres limites en ses ce sens que l'acuité du regard que lui donne sa parenté avec un autre artiste ne manque pas de nuire aux qualités d'un artiste trop différent.

La « critique professionnelle » vient, à juste titre, donner plus d'objectivité à la critique. Savante, professorale, universitaire, elle offre un point de vue permettant de s'élever au-dessus

⁴ Voir, à propos de cette critique Cabanès J-L., Larroux G. *Critique et théorie littéraire (1800-2000)*, Paris :Belin, Coll « Lettres Sup », 2005. , chapitre 3, « La critique des créateurs », pp. 89-97. Nordmann J.-T. *La Critique littéraire au XIXème siècle*. Librairie Générale Française, 2001, Première partie, Chapitre 4, « La modernité des créateurs », pp. 80-90 ; Seconde partie, Chapitre 2, « Les réserves des poètes et des romanciers », pp. 126-137.

⁵ Charles Baudelaire (1821-1867). *Le Salon de 1846*, second volume des *Salons*, « À quoi bon la critique ? ».

⁶ Voir, dans l'histoire littéraire, la célèbre *Querelle des Anciens et des Nouveaux*.

des querelles d'école par un enseignement bien établi. De nature socio-idéologique, la « critique des professeurs » se fraye un chemin au XIXe siècle où d'incontestables maîtres comme La Harpe, Villemain, Brunetière, Nisard (1806-1888), Lanson (1857-1934), pour n'en citer que quelques-uns, ont instauré la littérature comme champ de savoir et discipline universitaire à l'étude d'une histoire littéraire nationale.

Or cette appellation professionnelle apparaît invalide au XXe siècle où l'Université semble plus divisée sur les notions de scientificité et d'histoire soumises à de radicales remises en cause.⁷

La critique littéraire a ainsi des approches et des objectifs : vouloir dépasser le simple point de vue partisan, refuser d'aborder les œuvres en fonction de partis pris esthétiques trop limitatifs (choisir les Classiques contre les Romantiques, les Modernes contre les Anciens ou le contraire).

Mais d'une manière ou d'une autre elle fait place à la relativité du goût étant attentive à l'évolution des sensibilités, aux ruptures et aux continuités et donner raison à sa description. Son fondement se justifie par les efforts qu'elle porte de deux côtés : à la fois du côté de l'Histoire et de la Science.

La critique des « professeurs » qui, contrairement à celle « spontanée » ou journalistique, se veut plus précise, mieux documentée, scientifique et enrichie des apports en sciences humaines.

Comme branche du savoir, la critique historique privilégie l'étude individuelle en prolongeant les études antérieures. Elle tente de démêler l'écheveau des écritures du passé et de leur assigner un ordre suivant le jeu complexe des filiations. Avec Sainte-Beuve, elle veut devenir une manière d'« *histoire naturelle littéraire* » et « *établir une classification des esprits* ». Avec Gustave Lanson, elle veut se lier à l'érudition pour mener des recherches monographiques et construire des synthèses historiques : « *le tableau de la vie littéraire de la nation, l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure qui lisait, aussi bien que des individus illustres qui écrivaient* »⁸. Et Marcel Proust reproche à Sainte-Beuve d'avoir seulement « *vu la littérature sous la catégorie du temps* », de « *s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, [de] collationner ses correspondances [d'] interroger les hommes qui l'avaient connu* », d'avoir méconnu « *ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-*

⁷ À ce sujet voir Antoine Compagnon. *La Troisième République des Lettres : De Flaubert à Proust*. Paris : Seuil, 1983, Partie I, « Gustave Lanson, L'homme et l'œuvre », pp. 19-212.

⁸ Gustave Lanson. *Méthodes de l'histoire littéraire*. Les Belles Lettres, 1925, p. 1

*mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ».*⁹

Ainsi des approches du texte littéraire se multiplient et se recourent fixant des principes mais qui changent souvent à travers les siècles comme le montre ce survol sur la critique littéraire pour introduire d'autres tendances et de nouvelles perspectives dans la critique.

Mais avant d'entrer dans le vif de ces champs disciplinaires il importe de lire cet extrait dans lequel l'écrivain propose à son lecteur une façon d'aborder son texte.

En ouverture de son *Gargantua*, François Rabelais a placé un prologue dans lequel, de manière très imagée, il propose une méthodologie de la lecture de ses livres : savoir retrouver le sens derrière les apparences de la fable comique. Mais, au-delà, c'est bien le projet humaniste dans son ensemble que dessine ici l'écrivain : « *devenir avisé et vertueux* » à travers l'épreuve et l'expérience des réalités du monde.

N'avez-vous jamais attaqué une bouteille au tire-bouchon ? Nom d'un chien ! Rappelez-vous de la contenance que vous aviez. Mais n'avez-vous jamais vu un chien rencontrant quelque os à moelle ? C'est, comme le dit Platon au livre II de *La République*, la bête la plus philosophe du monde. Si vous en avez vu un, vous avez pu remarquer avec quelle dévotion il guette son os, avec quel soin il le garde, avec quelle ferveur il le tient, avec quelle précautions il l'entame, avec quelle passion il le brise, avec quel diligence il le suce. Quel instinct le pousse ? Qu'espère-t-il de son travail ? À quel fruit prétend-t-il ? À rien de plus qu'un peu de moelle. Il est vrai que ce peu est plus délicieux que le beaucoup de toute autre nourriture, parce que la moelle est un aliment élaboré selon jusqu'à sa perfection naturelle, selon Galien au livre III *Des Facultés naturelles* et IIe de *L'Usage des parties du corps*.

À l'exemple de ce chien, il vous convient d'avoir, légers à la poursuite et hardis à l'attaque, le discernement de humer, sentir et apprécier ces beaux livres de haute graisse ; puis, par une lecture attentive et une réflexion assidue, rompre l'os et sucer la substantifique moelle, (c'est-à-dire -ce que ce que je comprends par ces symboles pythagoriques) avec le ferme espoir de devenir avisés et

⁹ Marcel Proust. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard.

vertueux grâce à cette lecture : vous y trouverez un goût plus subtil et une philosophie cachée qui vous révélera de très hauts arcanes et d'horribles mystères, en ce qui concerne notre religion que, aussi, la situation politique et la gestion des affaires.

François Rabelais, *Gargantua* (Prologue), 1534, trad. G. Demerson, Paris : Seuil.

Chapitre I La critique d'inspiration psychanalytique

L'essor des sciences humaines est d'un intérêt indéniable dans l'évolution de la pensée critique en littérature. La critique d'inspiration psychanalytique a été d'un apport capital dans l'approche de certaines manifestations de la psyché humaine que l'on retrouve dans les productions orales et écrites essentiellement littéraires.

1-La psychanalyse

La psychanalyse de Freud et ses disciples est un ensemble de théories, de méthodes et d'applications (à des sujets humains et également à des œuvres.) pour une investigation des phénomènes psychiques, essentiellement inconscients et de guérir ou soulager les personnes atteintes de soucis psychiques.

En effet, la théorie psychanalytique sert le cadre thérapeutique mais aussi herméneutique afin d'analyser des productions sémiotiques, en l'occurrence les textes littéraires, en s'intéressant de plus près aux principaux phénomènes psychanalytiques : Ça / Moi/Surmoi, pulsions de vie, de mort, censure, refoulement, retour du refoulé, mécanismes de défense, conscient / inconscient, fantasme, sens manifeste/latent, principes de plaisir / de réalité, complexe d'Œdipe, complexe de castration, névrose/psychose, stades de développement anal, oral, mécanismes du rêve, condensation, symbolisation etc.

La psychanalyse se fonde sur l'idée selon laquelle les phénomènes psychanalytiques déterminent toutes les actions humaines (pensées, paroles, affects, sensations physiques...) et s'expliquent par des indices et des symboles qu'il faut chercher et identifier : repérer les marques de la « pensée inconsciente », celles des manifestations directes et indirectes de l'affect, chercher les représentations manifestes et latentes, repérer le fantasme, la dramatisation et leur signification en dressant une liste de fantasmes, décomposer chacun en composantes pour établir une grille d'analyse.

Par ailleurs, il est possible de chercher des marques de pathologie dans un texte comme les marques de « santé » mentale ou alors des signes d'absence de pathologie.

Ainsi l'analyse peut porter sur le personnage en tant que sujet représenté et thématiquement enclin, par exemple, sur ses rêves. Toutefois il faut toujours prendre garde dans l'analyse d'assimiler personnage et personne, deux types de sujets qui sont certes analogues mais pas identiques.

D'autre part l'analyse peut s'intéresser aux « actions » du récit, événements, moments et lieux comme porteurs de signification.

En revanche, la pratique freudienne des textes littéraires montre la difficulté d'adopter le schéma simple d'une « psychanalyse appliquée ». Car il s'agit bien de tout un processus d'expérimentation de la parole et du discours.

En effet, Freud a associé la lecture d'*Œdipe roi* de Sophocle et de *Hamlet* de Shakespeare à l'analyse de ses patients et à son auto-analyse pour dégager des concepts fondamentaux comme le « complexe d'Œdipe »¹, deux tragédies auxquelles il ajoute le roman de Dostoïevski *Les Frères Karamazov* en 1928.

Dans un autre ordre d'idées, l'étude des textes littéraires et du patrimoine oral des mythes et des contes a bien permis à la psychanalyse de sortir du cadre strictement médical pour accéder au statut de théorie générale du psychisme et du devenir humain.

De ce fait, la notion de l'inconscient est largement exploitée dans les travaux de Charles Mauron à travers, comme le souligne Gérard Genette, une psycholecture.

2-La psychocritique

La Psychocritique est une approche du texte littéraire mettant l'instrument psychanalytique au service de la critique. En 1938, Charles Mauron déchiffre des poèmes à l'hermétisme intouchable de Stéphane Mallarmé.

En effet, c'est grâce aux principes freudiens de l'interprétation des rêves que la critique arrive à déceler les enjeux de l'œuvre par l'éclairage qu'apportent les réseaux métaphoriques découverts. En 1948 Charles Mauron crée le terme de psychocritique instaurant une méthode d'analyse qu'éclaire un double présupposé et visant la production esthétique supposant une longue fréquentation des œuvres d'un écrivain.

Des métaphores obsédantes au mythe personnel est l'ouvrage dans lequel Charles Mauron expose les quatre phases de sa méthode d'exploration de l'œuvre littéraire.

-Les « superpositions » permettent la structuration de l'œuvre autour de réseaux d'associations.

-La mise au jour de figures et de situations dramatiques liée à la production fantasmatique.

-Le « mythe personnel », sa genèse et son évolution, qui symbolise la personnalité inconsciente et son histoire.

¹ Concept ayant bouleversé les idées admises sur l'enfance : par la découverte du désir incestueux pour la mère et celui meurtrier pour le père.

-L'étude des données biographiques qui servent de vérification à l'interprétation, mais ne reçoivent leur importance et leur sens que de la lecture des textes.

De la lecture d'un texte, on passe à la mise en relations de différents textes d'un même auteur pour découvrir une structure psychique particulière. Par cette méthode, Charles Mauron reste « *l'un des rares à partir à l'aventure avec les textes, pour découvrir la structuration symbolique d'un conflit psychique qu'il ignore au départ* ». ²

Le mythe personnel que l'on retrouve dans toute expression singulière dans une forme artistique est, Selon Charles Mauron, défini en ces termes :

Dans chaque cas, et quel que soit le genre littéraire, l'application de la méthode révèle la hantise d'un petit groupe de personnages et du drame qui se joue entre eux. Ils se métamorphosent, mais on les reconnaît et l'on constate que chacun d'eux, déjà, caractérise assez bien l'écrivain (...) Singularité et répétition créent ainsi des figures caractéristiques (...) Or ces remarques sur les figures peuvent se répéter pour les situations. La dormeuse de Valéry n'est pas contemplée comme la danseuse de Mallarmé. On aboutit ainsi dans chaque cas à un petit nombre de scènes dramatiques, dont l'action est aussi caractéristique de l'écrivain que les acteurs. Leur groupement compose le mythe personnel.

On pourrait se contenter de cette définition empirique, nommée « mythe personnel » le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres. Mais ne serait-ce pas demeurer déjà en deçà de nos propres résultats ? Nous avons vu comment se forment ces figures mythiques. Elles représentent des

« objets internes » et se constituent par identifications successives. L'objet extérieur est intériorisé, devient une personne dans la personne ; inversement, des groupes d'images internes, chargées d'amour et de haine, sont projetées sur la réalité. Un incessant courant d'échanges peuple ainsi l'univers intérieur, noyau de personnalité qui sont ensuite plus ou moins assimilés, intégrés dans une structuration totale. L'image de Déborah, dans les Trois Cigognes, demeure un souvenir de Maria, enrichi peut-être d'apports étrangers (par exemple, souvenirs de lectures) ; mais elle est déjà une partie de Mallarmé (mi-prédicateur, mi-danseuse) (...) Racine-Bajazet affronte Racine-Roxane. Chaque figure

ne peut représenter qu'un moi ou quelque aspect du surmoi ou de l'idée (=ça) ; cependant le nombre de combinaisons demeure pratiquement infini, et leur qualité, imprévisible.³

² « La critique psychanalytique. La psychocritique ». Marcel Marini. Ouvrage collectif : *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 2002.

³ Charles Mauron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris : José Corti, 1983.

À travers l'enchaînement des étapes de la lecture des fantasmes et de l'inconscient, la psychocritique pénètre les profondeurs d'une œuvre où le « moi social » et le « moi créateur » communiquent sans être identiques.

Suite à la psychanalyse de Freud et la psychocritique de Charles Mauron, d'autres orientations marquent la critique littéraire comme le montrent les travaux d'Anne Clancier⁴ sur la personnalité inconsciente et la symbolisation poétique mettant en relief, face au texte, sa position de lectrice, position quasiment absente chez Charles Mauron.

Serge Doubrovsky, quant à lui, se consacre aux relations entre les structures conscientes et celles inconscientes du texte alors que d'autres s'intéressent à l'énonciation des fantasmes figés et de leurs contradictions donnant une autre dimension à la conception de l'imaginaire.

3- Quelques éléments d'analyse dans la lecture d'inspiration psychanalytique

Une œuvre littéraire peut se lire et être analysée à l'instar des symboles qu'elle véhicule. Tel contenu ou tel indice de l'entourage et de la biographie de l'auteur est à même de révéler un aspect latent derrière lequel se cache l'inconscient humain et aussi celui personnel.

Comme élargissement à la perspective psychanalytique, l'œuvre de Rachid Boudjedra peut servir comme corpus et exemple édifiant d'un inconscient à chercher, à rechercher et à interpréter : *La Répudiation*, *l'Insolation*, *La Macération*, *La vie à l'endroit*, *Timimoun* et autres romans sont un puits de thématiques à lire sous l'angle psychanalytique.

En effet, dans les œuvres de Rachid Boudjedra, à l'écriture éclatée, correspond l'éclatement du personnage-narrateur, un sacré révolté. De même, les indices de violence, d'hallucination, d'aliénation et de rébellion permettent, à juste titre, une lecture psychanalytique.

Le fil conducteur serait ainsi une certaine construction de l'œuvre où la redondance est signe révélateur d'une importance à accorder à tel ou tel indice. La figure paternelle renversée et désacralisée, la représentation du père autoritaire et de la mère soumise, la thématique du sang dans sa configuration, l'inceste et bien d'autres motifs donnent à l'analyse psychanalytique des pistes de réflexions et tout un réseau d'associations et de métaphores obsédantes, combien sait-on le poids dans la relation enfant/ père que Rachid Boudjedra a toujours livré lors de ses interviews et entretiens.

⁴ Docteur en médecine et psychanalyste ayant publié beaucoup d'études dont *Psychanalyse et critique littéraire*. Paris : Privat, 1973 et d'autres travaux sur des écrivains du XXe siècle notamment Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, André Frénaud, Vladimir Nabokov, Jean Tardieu, Jean Tortel, Boris Vian, Claude Vigée...

Psychocritique d'une écriture éclatée peut ainsi être un projet de lecture d'inspiration psychanalytique dans quelques romans de Rachid Boudjedra. Une problématique précise, celle de la violence dans tous ses états dans les romans : construction narrative, lexicale, ton, images métaphoriques... une écriture placée sous le signe de l'éclatement et de la violence. Quel « mythe personnel » l'œuvre de Rachid Boudjedra révèle-t-elle ? Dans quelle mesure peut-on le lire ?

C'est entre phantasme inconscient (constance et cohérence structurée d'un certain groupe de processus inconscients) et scénario préconscient (organisant des fictions conscientes) que l'appréhension du mythe personnel se réalise.

Les romans de Rachid Boudjedra sont un espace circulaire où la redondance et les répétitions des figures aboutissent au mythe personnel. Le texte tel qu'il se présente accorde une grande importance aux métaphores obsédantes : héros psychotique, anti-héros évoluant dans un univers hallucinatoire, violence de rapports entre personnages, sexe, sang, inceste à travers l'étalage de rêves sordides, la description des sécrétions humaines et des odeurs féminines du sang... autant motifs renvoyant à l'étude psychologique.

Par ailleurs, d'un roman à l'autre, de telles images et thématiques informent sur l'aspect essentiellement philosophique et politique de l'écriture de Rachid Boudjedra à travers le symbole et les sens profonds que ces images véhiculent : c'est le symbole d'une Algérie dominée par un père castrateur à l'image du père du personnage.

Aussi, les maux de la tribu, la révolution confisquée, la religion et le marxisme envahissent-ils le discours des récits. Et de ces recoupements et variations d'images se dégage le mythe révélant la personnalité profonde qui sous-tend toute l'écriture. Ainsi, c'est par la

redondance consciente ou inconsciente de telles figures significatives et de leurs superpositions qu'apparaît le mythe personnel.

De la même manière d'autres œuvres peuvent être étudiées sous un angle psychanalytique : les autobiographies, les récits de vie ou encore les œuvres des écrivains voyageurs du XIXe siècle ou ceux appelés orientalistes qui peuvent aussi être envisagées à la lumière de la psychanalyse. La psychocritique est capable d'apporter un éclairage important d'une part sur la relation du voyage de ces écrivains occidentaux en Orient, de l'exotisme et de l'altérité et d'autre part sur les émergences de l'inconscient éventuellement visible chez certains écrivains-voyageurs notamment Gérard de Nerval.

Écrivain et poète du romantisme noir, Gérard de Nerval est aussi un grand mystique qui, par son écriture, dans le monde de la spiritualité à la croisée de l'Orient et de l'Occident.

En effet, le narrateur nervalien¹⁰ s'empare des figures mythiques, des sources des Écritures saintes et de l'ésotérisme pour en faire une synthèse de la pensée mystique à travers laquelle apparaît la figure d'un éternel errant, du poète inspiré, possédé et maudit, du misogyne craignant la fatalité féminine mais croyant en un idéal féminin le conduisant à la terre maternelle et antique de l'Égypte l'initiant au syncrétisme religieux et aux visions de la mort et de la résurrection. Beaucoup de problématiques liées à la psyché humaine et l'inconscient individuel peuvent se lire dans l'œuvre de Gérard de Nerval comme le dédoublement du personnage, son rapport à la création et l'univers de la folie quand on sait que l'écrivain – poète finit ses jours dans un asile psychiatrique pour ensuite se donner la mort par le suicide.

Dans un autre ordre d'idée, l'œuvre littéraire peut être approchée à la lumière de la psychanalyse où l'accent sera mis beaucoup plus sur la relation à l'écriture. Ce rapport est analysé sous un angle relativement psychique tel que le montre Boris Cyrulnik dans ses ouvrages sur la résilience en littérature où le neuropsychiatre s'efforce de montrer que dans l'acte d'écrire, dans l'univers de la fiction et du romanesque tout comme dans la poésie il est souvent question d'un processus de réparation d'une blessure par un nouveau développement post-traumatique.

¹⁰Objet d'une étude consacrée à l'œuvre de Gérard de Nerval selon une perspective psychocritique sur le mythe personnel du poète dans une partie de la thèse de Doctorat intitulée *Figures mythiques de l'Égypte pharaonique et orientale dans des récits français et francophones : fantasmes et réalités*. Meriem BOUGHACHICHE. Thèse co-dirigée par les Professeurs Zoubida BELAGHOEUG et Robert HORVILLE. Université Constantine I, juin 2014.

La nuit j'écrirai des soleils est un essai dans lequel l'auteur témoigne de sa propre expérience d'un enfant juif ayant échappé à la mort pendant l'occupation nazie se dissimulant derrière une autre identité après avoir perdu toute sa famille. L'ouvrage convoque aussi les souffrances d'écrivains célèbres comme Victor Hugo, Jean Genêt, Georges Perec et beaucoup d'autres les conjuguant à ses propres déchirures pour nous persuader de l'utilité de la résilience, de la puissance de l'imaginaire et des rêves et du pouvoir de guérison que permet l'écriture :

Je sais maintenant, grâce aux récits intimes de mon for intérieur, et aux histoires des enfances fracassées, qu'il est toujours possible d'écrire des soleils. Combien parmi les écrivains, d'enfants orphelins, d'enfants négligés, rejetés, qui, tous, ont combattu la perte avec des mots écrits ? Pour eux, le simple fait d'écrire changea le goût du monde. Le manque invite à la créativité. La perte invite à l'art, l'orphelinage invite au roman. Une vie sans actions, sans rencontres et sans chagrin ne serait qu'une existence sans plaisirs et sans rêves, un gouffre de glace. Crier son désespoir n'est pas une écriture, il faut chercher les mots qui donnent forme à la détresse pour mieux la voir, hors de soi. Il faut montrer en scène l'expression de son malheur. L'écriture comble le gouffre de la perte, mais il ne suffit pas d'écrire pour retrouver le bonheur. En écrivant, en raturant, en gribouillant des flèches dans tous les sens, l'écrivain raccommode son moi déchiré. Les mots écrits métamorphosent la souffrance.¹¹

La résilience dans la littérature et la réparation de la blessure est une dimension très présente dans les textes littéraires de facture classique, réaliste, autobiographique ou fictionnelle. Dans ces productions, tout genre confondu, il y a élaboration de la parole, réhabilitation de la mémoire individuelle ou collective :

Le travail de l'écriture métamorphose la blessure grâce à l'artisanat des mots, des mots, des règles de grammaire et de l'intention de faire une phrase à partager. L'objet écrit est observable, extérieur à soi-même, plus facile à comprendre. On maîtrise l'émotion quand elle ne s'empare plus de la conscience. En étant soumis au regard des autres, l'objet écrit prend l'effet d'un médiateur. Je ne suis plus seul au monde, les autres savent, je leur ai fait savoir. En écrivant j'ai raccommodé mon moi déchiré ; dans la nuit, j'ai écrit des soleils, note Boris Cyrulnik à la fin son ouvrage, p.255.

¹¹ Boris Cyrulnik. *La nuit j'écrirai des soleils*. Paris : Odile Jacob, 2019.

Le rapport écriture/résilience est également analysé dans d'autres ouvrages de l'auteur aux titres si évocateurs où le neuropsychiatre met en vigueur la notion de résilience dans le champ des études sociales, littéraires et artistiques aussi : *Résilience. De la recherche à la pratique* (2014), *Sauve-toi, la vie t'appelle* (2012) expliquant le rapport à la croyance et à la religion dans *Psychothérapie de Dieu* (2017).

Chapitre II La critique thématique

La critique thématique est née dans les années 50. Influencés par les travaux de Gaston Bachelard, des spécialistes comme Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Jean PierreRichard et bien d'autres encore adoptent un point de vue thématique partant d'une intuition centrale rejetant toute conception formaliste de la littérature et refusant de considérer le texte littéraire comme objet dont une investigation scientifique pourra épuiser le sens.

La critique thématique postule que la littérature est un objet d'expérience d'essence spirituelle : Marcel Reymond déclare avoir été fasciné chez Jean Jacques Rousseau par : « *une expérience d'ordre mystique* ». De même, George Poulet raconte son expérience littéraire étant très jeune : « *La littérature me paraissait s'ouvrir à mon regard sous l'aspect d'une profusion de richesses spirituelles qui m'étaient généreusement octroyée* », écrit-il dans *La Conscience critique*.⁶

1-Origines et postulat

Dans la critique thématique, l'héritage de l'ancienne rhétorique, le romantisme et la filiation proustienne (affirmant le dépassement du point de vue biographique et que le style n'est pas affaire de technique mais de vision) sont évidents.

Cependant, la critique symbolique de Gaston Bachelard constitue un point nodal pour la critique thématique. En effet, la critique symbolique considère que les thèmes se réalisent dans des images, dans l'imaginaire ou l'imagerie d'une œuvre littéraire sous la forme de symboles qui réunissent, par exemple, les quatre éléments de la nature.

Ainsi et pour la critique thématique⁷, il existe différents thèmes et de toutes sortes : mythiques ou psychiques, mythologiques ou psychologiques, sociologiques ou philosophiques, socio-historiques, psycho-sociaux, religieux, moraux où le thème peut être conscient, préconscient ou subconscient, relevant d'une catégorie ou d'une forme comme l'espace et le temps.

Par ailleurs, si la thématique rassemble essentiellement des thèmes philosophiques (ontologiques, phénoménologiques) ou alors des thèmes théologiques, l'on parle alors de philocritique : Georges Bataille, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre et Serge Boubrovski.

2-L'approche thématique dans la synthèse de Michel COLLOT

Le thème est défini comme la coloration affective de toute expérience humaine où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, une manière particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et au sacré. Son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'armature de toute œuvre littéraire. La critique des significations littéraires devient ainsi une critique des relations vécues, telles que tout écrit les manifeste implicitement ou explicitement dans son contenu et dans sa forme comme le pense Serge Douhrovsky dans *Pourquoi la nouvelle critique*. Paris : Mercure de France, 1970.

Le thème est essentiellement itératif à caractère redondant dans l'œuvre formant par sa répétition, l'expression d'un choix existentiel. Il est aussi substantiel met tant jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière. De même le thème supporte tout un système de valeurs et s'associe à d'autres thèmes pour construire « *un réseau organisé d'obsessions* », « *un réseau de thèmes* » qui entrent en corrélation et nouent des rapports de dépendance et de réduction tel que le montre Roland Barthes (*Michelet par lui-même*, Éd. du Seuil, 1954).

Un thème est un principe concret d'organisation et un schème autour se constituer et se déploie un monde où réside une « *parenté secrète* » dont parle Mallarmé, cette espèce d'identité dissimulée derrière les lignes du texte est à saisir : « *Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en 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.* » (Jean- Pierre Richard, *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éd. du Seuil, 1961).

L'ensemble de ces appréhensions amènent Michel Collot à repérer des convergences intéressantes se rapportant au contenu du thème (une relation singulière, « existentielle », « vécue », affectivement valorisée, au monde et notamment au monde concret) que sur un mode de manifestation (implicite, répétitive mais variée) et sur son mode d'organisation (en « réseaux » thématiques sous-tendant l'« architecture » d'une œuvre).

Partant de toutes ces considérations, Michel Collot ¹²explique que le thème selon la critique thématique est :

un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la

¹² Michel Collot. École normale supérieure, rue d'Ulm. Communication d'un numéro thématique : *Variations sur le thème. Pour une thématique*, 1988, pp. 79-91. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707

relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre. Je vais commenter cette définition en passant rapidement sur les questions strictement terminologiques et en m'attardant d'abord sur le contenu du thème qui fait l'originalité de l'approche dite thématique et qui a exposé celle-ci aux contestations les plus vives. Il me semble que certaines de ces critiques procèdent d'une méconnaissance ou d'un oubli des présupposés théoriques de la critique thématique, que je rappellerai donc schématiquement. Puis j'insisterai sur les manifestations textuelles du thème et sur la manière dont elles conditionnent non seulement sa reconnaissance, mais aussi son interprétation par la critique thématique. Le contenu du thème et sa mise en forme ne sont ici distingués que pour les besoins de l'exposé, et entretiennent aux yeux de la thématique les rapports les plus étroits. Peut-être vaudrait-il mieux parler d'ailleurs, selon la distinction proposée par Hjelmslev, de « substance du contenu » et de « forme du contenu ».

Une brève mise au point terminologique s'impose à cause des malentendus qui entourent le mot « thème », auquel la critique thématique prête un sens assez différent de son acception habituelle. Elle y voit un signifié individuel, implicite et concret, alors que l'usage courant en fait plutôt un référent collectif, explicite et abstrait. Sur bien des points, cette réévaluation rejoint d'ailleurs d'autres tentatives de définitions du thème par la théorie littéraire, je pense par exemple à celle de Claude Bremond¹.

Le thème est traditionnellement considéré comme le « sujet » dont traite un texte ou un discours, par rapport auquel il se situe dans une relation d'extériorité, d'« aboutness 2 » : il peut donc être défini indépendamment de l'œuvre, en fonction de référents ou de références extérieurs à elle. Le thème selon la thématique, c'est plutôt l'ensemble des significations qu'une œuvre prête à ces référents ou à ses références : il s'agit moins d'un objet extérieur à l'œuvre que d'une catégorie sémantique qui lui est propre. Par exemple, le thème de l'« aéré » étudié chez Proust par Jean-Pierre Richard ne se

confond ni avec l'air que nous respirons ni avec ce que nous en lisons par ailleurs : il est fait des connotations spécifiques dont se charge dans la Recherche cette qualité élémentaire.

Ce signifié est donc idiomatique, individuel, ce qui le distingue d'une conception répandue du thème comme topos, lieu commun légué par la tradition littéraire. Jean-Pierre Richard définit le thème comme la « forme individuelle du connoté ».

Ce recours à la notion de connotation nous introduit à une autre qualité distinctive du thème selon la thématique : son caractère implicite. L'étymologie fait du « thème » le sujet qui est posé par un discours, et que l'auteur se propose d'aborder de manière explicite. Le thème selon la thématique est non thétiq ue : il n'est pas posé, mais supposé ; il reste implicite et appelle donc de la part du critique un travail d'explicitation. Dans la Recherche, Proust aborde explicitement le « thème » du Temps ; ce qu'il dit de l'aéré ne relève d'aucune intention de sens déclarée : il est connoté, non dénoté.

Enfin, les thèmes traditionnels sont le plus souvent d'ordre abstrait, alors que la thématique s'attache à étudier les modalités concrètes d'un rapport au monde ; non pas le sentiment de la nature en général, mais telle qualité ou qualification particulière de la matière : l'aéré, le lumineux, le visqueux...

Ces diverses caractéristiques, que j'aurai l'occasion de préciser et de nuancer, se déduisent du contenu spécifique que la thématique attribue au thème : il exprime selon elle la relation affective d'un sujet au monde sensible. Cette conception situe la thématique à l'opposé de l'hypothèse formaliste d'une clôture du texte littéraire ; je voudrais montrer qu'elle n'implique ni le réalisme naïf, ni le subjectivisme idéaliste, ni l'impressionnisme critique qu'on lui reproche souvent. La thématique ne s'intéresse à l'investissement d'une objectivité, d'une subjectivité et d'une affectivité dans le texte que dans la mesure où celles-ci sont indissociablement liées les unes aux autres, et où elles participent à l'élaboration d'un certain sens qui est l'objet propre de sa recherche. Cet intérêt ne peut se comprendre que par référence à quelques présupposés

théoriques inspirés de la phénoménologie.

Le premier de ces postulats phénoménologiques, c'est que « les sens ont un sens », selon une formule d'Emmanuel Levinas³. Le monde ne se présente jamais comme une « réalité » brute, mais comme investi de qualités sensibles qui sont toujours déjà porteuses de significations. « La qualité » est, selon Sartre, « révélatrice de l'être » les significations matérielles, le sens humain des aiguilles de neige, du grenu, du tassé, du grasseux, etc., sont aussi réelles que le monde, et venir au monde c'est surgir au milieu de ces significations.

Je signale que, dans une autre perspective, Greimas a pu parler d'une « sémiotique du monde naturel⁵ » ; il y a une logique élémentaire des qualités sensibles, qui articule l'univers en oppositions signifiantes : léger vs. lourd, dur vs. mou, continu vs. discontinu... L'émergence du sens se fait à même le sentir. Et l'élaboration des significations littéraires prend appui sur cette couche primitive des significations sensibles qui constituent, selon la critique thématique, « *la matière et comme le sol de l'expérience créatrice* ». En relevant l'ensemble des éléments sensibles inscrits dans une œuvre, la thématique vise à une archéologie du sens. Ce sens réside pour elle dans une certaine attitude du sujet écrivain à l'égard du monde: elle se demandera par exemple « *quels sont, pour Colette, le sens, les enjeux du jour naissant*⁶ ». On rencontre ici un second présupposé hérité de la phénoménologie : le sujet n'est pas une substance autonome, mais une relation ; il se définit par une certaine manière d'être au monde, il ne peut se découvrir qu'à travers ses objets. Si donc l'écriture est l'activité d'un sujet en quête de lui-même et d'un sens, elle passe par la convocation d'un certain nombre d'objets : choses, corps, formes, substances, humeurs, saveurs, tels sont les supports et les moyens d'expression premiers du mouvement par lequel il s'invente⁷. L'image du monde sensible que la critique thématique découvre dans une œuvre reflète donc un « paysage » intérieur : « l'objet décrit l'esprit qui le possède, le dehors raconte le dedans⁸ » ; elle constitue l'« univers imaginaire » d'un écrivain, fait de tout ce que, dans le monde, il adopte ou rejette, parce qu'il s'y

reconnait ou cherche à s'en distinguer. Ce partage, qui, d'après la formule de Barthes, « divise la substance du monde en états bénéfiques et en états maléfiques », répond d'abord selon la thématique aux exigences d'une affectivité. Le thème est aussi pathème : le rapport au monde qui s'y inscrit passe par le corps, il est d'ordre préreflexif, instinctif. Le sentir est inséparable d'un ressentir ; l'affectivité imprègne les objets et s'exprime à travers des préférences ou des répulsions sensorielles tout se passe comme si nous surgissions dans un univers où les sentiments [...] sont tout chargés de matérialité, ont une étoffe substantielle, sont vraiment mous, plats, visqueux, bas, élevés, etc., et où les substances matérielles ont originellement une signification psychique qui les rend répugnants, horrifiants, attirants. La logique des qualités sensibles se double donc d'une valorisation affective, positive ou négative, qui introduit un nouveau principe d'organisation sémantique de l'univers imaginaire » fondé sur l'opposition élémentaire de l'euphorique et du dysphorique. Le recensement des thèmes d'une œuvre fait apparaître « un réseau organisé de goûts et de dégoûts », « un cadastre tout personnel du désirable et de l'indésirable » 10. La thématique a d'abord vu dans ce clivage l'expression de « choix existentiels » préconscients ; elle a été amenée à s'interroger de plus en plus sur ses fondements inconscients, d'où son association avec la psychanalyse, notamment dans les travaux récents de Jean Starobinski et de Jean-Pierre Richard. Mais l'intérêt de ces significations sensibles, de ces préférences affectives, ne réside passeulement en elles-mêmes. En vertu d'un dernier postulat phénoménologique, celui de l'unité du comportement, de l'indissociabilité du corps et de l'esprit, elles sous-tendent en effet non seulement l'ensemble des choix existentiels d'un écrivain, mais aussi ses options idéologiques, esthétiques, stylistiques. Ainsi, la prédilection proustienne pour le « nappé » éclaire sa fascination pour les « clans », les milieux sociaux homogènes, son culte du « vernis des maîtres », sa recherche d'une certaine continuité syntaxique. Dégager les structures d'un « univers imaginaire » peut donc être un moyen d'accéder aux structures d'un univers de pensée et d'écriture ; des unes aux autres, la thématique cherche à « retrouver des lignes identiques

de développement, des principes parallèles d'organisation».

Une approche thématique du texte que nous propose Jean-Jacques Rousseau dont voici un extrait, mettra l'accent sur les interrogations suivantes à travers l'analyse de l'énonciation et de son rapport au genre : qui parle dans ce texte, de qui et comment ? Quel thème aborde-t-il ? Comment l'enfant est devenu perdu à travers une double perversion : la haine du travail et l'apparition des vices ? Quels sont les indices qui révèlent le caractère autobiographique du texte ? Dans quels passages peut-on lire sa confession des péchés ? Quelle connotation religieuse peut-on attribuer au titre *Les Confessions* ?

La tyrannie de mon maître finit par me rendre insupportable le travail que j'aurais aimé, et par me donner des vices que j'aurais haïs, tels que le mensonge, la fainéantise, le vol. Rien ne m'a mieux appris la différence qu'il y a de la dépendance filiale à l'esclavage servile, que le souvenir des changements que produisit en moi cette époque. Naturellement timide et honteux, je n'eus jamais plus d'éloignement pour aucun défaut que pour l'effronterie. Mais j'avais joui d'une liberté honnête, qui seulement s'était restreinte jusque-là par degrés, et s'évanouit enfin tout à fait. J'étais hardi chez mon père, libre chez M. Lamercier, discret chez mon oncle ; je devins craintif chez mon maître, et dès lors je fus un enfant perdu.

Accoutumé à une égalité parfaite avec mes supérieurs dans la manière de vivre, à ne pas connaître un plaisir qui ne fût à ma portée, à ne pas voir un mets dont je n'eusse ma part, à n'avoir pas un désir que je ne témoignasse, à mettre enfin tous les mouvements de mon cœur sur mes lèvres : qu'on juge de ce que je dus devenir dans une maison où je n'osais pas ouvrir la bouche, où il fallait sortir de table au tiers du repas, et de la chambre aussitôt que je n'y avais rien à faire, où, sans cesse enchaîné à mon travail, je ne voyais qu'objets de jouissance pour d'autres et de privations pour moi seul; où l'image de la liberté du maître et des compagnons augmentait le poids de mon assujettissement; où dans les disputes sur ce que je savais le mieux, je n'osais ouvrir la bouche; où tout enfin ce que je voyais devenait pour mon cœur un objet de convoitise, uniquement parce que j'étais privé de tout. Adieu l'aisance, la gaieté, les mots heureux qui jadis souvent dans mes fautes m'avaient fait échapper au châtement.

Voilà comment j'appris à convoiter en silence, à me cacher, à dissimuler, à mentir, et à dérober enfin, fantaisie qui jusqu'alors ne m'était pas venue, et dont je n'ai pu depuis lors bien me guérir. La convoitise et l'impuissance mènent toujours là. Voilà pourquoi tous les laquais sont fripons, et pourquoi tous les apprentis doivent l'être ; mais dans un état égal et tranquille, où tous ce qu'ils voient est à leur portée, ces derniers perdent en grandissant ce honteux penchant. N'ayant pas eu le même avantage, ne n'en ai pu tirer le même profit.

Jean Jacques Rousseau. *Les Confessions* (Livre I). XVIII^{ème} siècle

L'étude de l'énonciation permet de mettre l'accent sur l'imaginaire de l'auteur quant à la thématique de l'éducation de l'enfant en partant d'une expérience personnelle propre à l'auteur. De la technique de l'aveu l'on passe à la confession à travers lesquelles la voix narratrice s'affirme tout au long du texte pour aborder la problématique de l'éducation de l'enfant à l'école, durant son apprentissage projetant une certaine image du maître et le rôle déterminant qu'il joue quant au développement de la personnalité de l'enfant. Le ton de la satire se mêle à la confession du péché qu'avait commis l'enfant à travers un imaginaire philosophique où la connotation religieuse du titre constitue un espace discursif très signification quant au projet de l'écriture autobiographique.

L'étude thématique du texte d'Erasme⁹ analysera le thème de l'éducation à travers un imaginaire propre à un esprit humaniste de son siècle.

À quelle réalité de l'époque s'attaque ici l'auteur ? À qui s'en prend-il ? Comment les décrit-il ? Quels reproches pédagogiques leur adresse-t-il ? Quel ton du texte l'étude du champ lexical permet-elle de dégager ? En quoi cet extrait reflète-t-il l'humanisme d'Erasme ?

Toujours affamés et malpropres dans leurs écoles ; que dis-je, des écoles ? Ce sont plutôt des laboratoires, ou mieux encore des galères et des prisons ; au milieu d'une cohue d'enfants, ils meurent de fatigue, sont assourdis par le vacarme, asphyxiés par la puanteur et l'infection, et cependant, grâce à moi, ils se croient les premiers des hommes. Sont-ils contents d'eux-mêmes quand, d'une voix et d'un air menaçants, ils épouvantent leurs marmots tremblants, qu'ils déchirent ces malheureux à coup de férule de verge et de fouet, et qu'ils se livrent à mille accès de fureur!...Mais la haute opinion qu'ils ont de leur savoir les rend encore bien plus heureux. Quoiqu'ils farcissent la tête des enfants de pures extravagances, ils se croient infiniment supérieurs aux Palémons et aux Donat. Ils ensorcellent je ne sais comment les mères sottes et les pères idiots, qui les acceptent pour ce qu'ils se donnent. Je connais un homme versé dans toutes les sciences, sachant le grec,

le latin, les mathématiques, la philosophie, la médecine et tout cela à fond ; il est presque sexagénaire et, depuis plus de vingt ans, il a tout laissé pour se casser la tête dans l'étude de la grammaire. Tout son bonheur serait de pouvoir vivre plus longtemps pour établir au justela distinction des huit parties du discours, chose que, jusqu'à présent, ni chez les Grecs, ni chez les Latins, personnen'a su faire parfaitement. Comme si c'était un cas de guerre que de prendre une conjonction pour un adverbe ! Appelez cela insanité ou folie, comme vous voudrez, cela m'est égal, pourvu que vous reconnaissiez que, grâce à mes bienfaits, l'animal le plus malheureux de tous goûte un tel bonheur qu'il ne voudrait pas échanger sonsort contre celui des rois de Perse.

Érasme, *Éloge de la folie*, XVI^{ème} siècle

La thématique de la guerre sera approchée de la même façon en interrogeant le champ lexical de la violence physique, morale et le traumatisme causé par une telle expérience à traversla forme du témoignage, à mi-chemin entre autofiction et biographie : la métaphore du titre en dit long sur l'imaginaire de l'auteur et l'apologue de la guerre, en voici un extrait :

Toutes les guerres se ressemblent. Ce que j'ai vécu au Liban, d'autres l'ont vécu en France, en Espagne, en Yougoslavie ou ailleurs. Toutes les guerres se ressemblent, oui, parce que les armes changent, mais point les hommes qui font la guerre ou la subissent. Enfant, j'entendais l'oncle Michel parler de la "grosse Bertha". Je croyais qu'il parlait d'une tante ou d'une cousine lointaine. Ce n'est que plus tard qu'il avait repris à son compte le surnom donné pendant la Grande Guerre à un gigantesque obusier allemand, pour parler de la guerre sans éveiller notre crainte. Lorsque je résolus de retourner au Liban, après sept années d'absence, je fus saisi d'une double inquiétude : celle de voir le passé me rattraper ; celle d'être déçu par l'après-guerre. J'avais quitté le pays du Cèdre pour l'Europe après avoir, quinze ans durant, résisté de toutes mes forces à une violence qui n'avait rien épargné. J'avais fréquenté la guerre comme on fréquentait une femme de mauvaise vie, bu le calice jusqu'au lie (...). La guerre a été pour moi un insoutenable cauchemar. Toute ma vie, je regretterai sans doute de ne pas avoir eu une jeunesse paisible (j'avais huit ans quand la guerre a éclaté, vingt-trois ans lorsque le canon s'est tu) et d'avoir souvent regardé la mort de trop près. Mais ces regrets, ces épreuves, m'ont donné du bonheur un autre goût. Une journée sans bombardements, un pont où ne sévissent pas les francs-tireurs,

une nuit sans coupure de courant, une route sans barrages, un ciel pur que les fusils ne sillonnent pas... tout cela est pour moi, désormais, synonyme du bonheur. (...) Au moment de franchir le portique de sécurité de l'aéroport d'Orly pour prendre le vol 128 pour Beyrouth, un voyant rouge s'allume avec un sifflement strident. Je pose tout le contenu de mes poches. Le signal retentit. Rien à faire.- Y aurait-il un objet métallique sur vous ? Me demanda le douanier, exaspéré. Je sors de mon sac une radiographie : – La réponse à votre question ! (...) Une balle ! Je suis un survivant. Dans ma poitrine, au même endroit que le cœur, mais du côté droit, s'est logée une balle. Vingt ans après, la balle est toujours là. Je me suis fait à ce corps étranger qui vit dans mon propre corps. L'en extraire n'y changerait rien: la guerre m'habite, de toute façon.

Alexandre Najjar, *L'école de la guerre*. Édition La TableRonde, 2006.

Chapitre III La critique d'inspiration sociologique

Décrire les avenues de la sociologie de la littérature contribue à montrer la spécificité de la sociocritique sur le plan heuristique et épistémologique. Comme perspective critique, la sociocritique situe la socialité au principe de la mise en forme des textes à l'instar des travaux de nombreux et importants chercheurs comme Claude Duchet, Edmond Cros, Pierre V. Zima, Philippe Hamon, Régime Robin, Marc Angenot, Stéphane Vachon, Michel Pierssens, Jean- François Chassay, Pierre Popovic, Ursula et Jürgen Link pour n'en citer que quelques un.

Fondée sur des enquêtes de terrain et des collectes de données matérielles vérifiables, trouvant ses moyens dans la statistique ou l'entretien, la sociologie de la littérature empirique a pour objet le système des relations sociales, des modes de socialisation et des pratiques reliés à l'exercice de la littérature, c'est-à dire « la vie littéraire » et l'ensemble des conditions de production, de diffusion et de consommation qui sont les siennes.

Les travaux de Robert Escarpit et des chercheurs de l'École de Bordeaux s'intéressent à la structure et l'histoire des organisations littéraires (cénacles, académies, maisons d'édition, etc.) ou sur les revenus financiers des écrivains.

En effet, toutes les réflexions sur l'histoire de l'édition et les stratégies éditoriales, sur la constitution des réseaux, sur les « sociabilités littéraires », sur la fabrication et les mises en marché du livre, sur le métier d'écrivain... relèvent de cette approche à laquelle s'ajoutent les études de Pierre Bourdieu sur *Le marché des biens symboliques*.

Issues de l'ancienne analyse de contenu en sociologie et des théories de la communication, d'autres voies s'occupent des valeurs, des idées et des représentations sociales repérables dans la littérature où le texte apparaît comme un matériau sociologique dans lequel on cherche des significations localisables (romans écrits par des femmes où on représente les problèmes identitaires rencontrés dans la vie sociale réelle, sur la réalité de l'immigration (comme c'est le cas du roman beur), le racisme...: *Cultural studies* sociologie de la création, sociopétique.

1-Sociologie de la littérature

La sociologie de la littérature est à rattacher à la théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu avec une orientation nouvelle qu'inspire l'ouvrage des *Règles de l'art*¹³ et l'ambition de fonder une « science des œuvres ». Le « champ littéraire », lieu d'investissement des « habitus », dispositions acquises sous l'influence du milieu socioculturel et de l'expérience de la vie sociale, et espace des « positions » résultant des relations entre les « agents », les groupes et les institutions, est ainsi régi par des rapports de concurrence et de domination déterminant « arbitrairement » des valeurs et des classements et définissant la légitimité des goûts et des pratiques (des manières de parler et d'écrire).

La logique hiérarchisante de sa structure relationnelle fait qu'il distribue des rôles, impose des conduites et attribue des « positions ». L'objectif est donc celui d'examiner le rapport entre la position occupée par l'écrivain dans le champ littéraire et le texte lequel est le lieu d'une « stratégie » d'accès à la scène symbolique repérable à des éléments particuliers (choix génériques, fabrique de « postures auctoriales », représentations du métier d'écrivain, transposition des conflits esthétiques du moment).

Dans les premiers travaux de Pierre Bourdieu sur la littérature, le texte est le produit de effets de structure et des interactions et l'expression de la position des « producteurs ». Par la catégorie d'« homologie » dans les *Règles de l'art*, l'auteur accorde plus d'autonomie au texte par rapport à son propre modèle initial : l'écriture et la publication un texte signifie « jouer un coup », déployer une nouvelle « stratégie » dans un système de positions susceptibles de mutations progressives.

Par ailleurs, l'analyse institutionnelle de Jacques Dubois, les travaux d'Alain Viala, de Denis Saint-Jacques et de Paul Aron, les essais de Jérôme Meizoz (sur les « postures » et « positions ») ou de Fabrice Thumerel dans la voie d'une « sociopoétique » ont une part de sociologie empirique dans la mesure où l'on doit rebâtir l'état du champ à partir de données matérielles objectives rapportant le texte à cet état.

Quant à la sociologie de la lecture des œuvres, celle-ci se place sous la bannière de la sociologie de la vie et des pratiques littéraires se penchant sur des faits objectifs et des données vérifiables comme l'évolution des prix de vente, l'établissement des règles du droit d'auteur, la mise en place des circuits de diffusion, la composition sociale des lectorats, etc.. Elle peut également étudier les réactions que manifestent des publics variés, spécialisés ou non, envers

¹³ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.

les textes et leur esthétique

En effet, les travaux de Hans-Robert Jauss et de l'École de Constance ont accompagné sur le terrain de l'histoire et de l'étude de l'évolution des normes du goût l'émergence de cette tendance critique dans les années 1980. Pour l'« esthétique de la réception » les textes surviennent dans un « horizon d'attente » déterminé par l'expérience des lecteurs sur le genre de l'œuvre, leur accoutumance à des thèmes et à une forme, la gestion de l'écart entre le langage littéraire proposé et les langages existant dans le monde réel.

Dans cet esprit, l'œuvre novatrice offre un écart esthétique décisif par rapport à ces habitudes. Cette prise en compte de la lecture a pour but de dégager des « systèmes de lecture » et d'investissements axiologiques.

Cette critique peut aussi recourir au concept de Bourdieu de « champ littéraire » afin de démontrer que la lecture est « préformatée » par une référence inévitable à des normes et à des arbitrages culturels tout comme les palmarès et l'idéologie de la littérature produite par les instances de légitimation et de reproduction que sont la critique et l'école.

La sociologie de la lecture peut également recourir à la célèbre notion d'Umberto Eco, celle du lecteur coopérant à travers une lecture sociopragmatique du texte. Il s'agit alors de « *chercher comment le texte produit le lecteur dont il a besoin, le faisant complice de son achèvement et de sa possible circulation dans l'espace social* ». À ce sujet, les travaux sur une analyse de discours de Dominique Maingueneau sont éclairants par l'association de la prévisibilité de la lecture à des caractéristiques linguistiques et génériques, au partage d'un « pré-dit » (clichés, stéréotypes) et à la « scène énonciative » d'un discours ou d'un texte. Aussi les travaux issus de l'analyse textuelle de la poétique de Genette, Jouve et Hamon peuvent contribuer largement à cette approche sociologique de l'œuvre littéraire.

Si dans la critique thématique, la philocritique est plus ou moins rattachée à la philosophie existentialiste, la sociocritique est rattachée à la philosophie socialiste ou communiste sous l'égide d'une critique d'inspiration sociologique.

Les *Cultural Studies*¹⁴ voient le jour sous l'égide de l'École de Birmingham et sous l'impulsion de Richard Hoggart et de Raymond Williams. Ayant pour objectif la critique des formes d'hégémonie culturelle, ces réflexions donnent au terme de culture une portée maximale jusqu'à lui faire désigner tout mode de symbolisation et tout octroi de sens accordé à quelque objet ou fait vital que ce soit. Les *Cultural Studies* sont transdisciplinaires en ce sens qu'elles tiennent compte des hybridités et des hétérogénéités inhérentes aux produits

¹⁴ Armand Mattelart et Erik Neveu dans *Introduction aux Cultural Studies*¹⁴. Paris : La Découverte, 2008.

culturels qui sont souvent rattachés à un rapport de pouvoir.

Ces études ont connu trois mouvements depuis leur naissance en Angleterre tout au long de leur développement aux États-Unis et arrivée récente en Europe occidentale continentale. L'adoption du concept de « culture » engendra une première phase dominée par des objets de recherche trouvés dans des corpus, des pratiques et des répertoires déclassés, ceux de la culture populaire, de la culture des jeunes, de la culture des minorités, des « subcultures » (celles entourant le jazz ou le punk, par exemple) : l'analyse des représentations médiatiques en constitua la veine centrale. Influencée par la pensée postcoloniale, par le féminisme, par l'éthique politique, par l'étude des marginalités, ainsi que par le succès états-unien de la *French theory* (Michel Foucault, Jacques Derrida), la seconde phase se caractérise par une focalisation des recherches sur les questions identitaires liées à des groupes et des pratiques comme la sexualité ou la ghettoïsation économique : les *gender studies*, les *gay studies*, les *queer studies*... en sont des vecteurs majeurs. Enfin, un troisième mouvement, fondé sur une critique des phénomènes reliés à la « mondialisation » (ce terme lui-même est l'objet de nombre de discussions) a dirigé maintes recherches vers les mécanismes de diffusion et de lecture imposés par les industries et les oligopoles culturels contemporains. La littérature et, pire, ses « grandstextes » sont pour le moins secondaires dans les études très nombreuses publiées sous le label des *cultural studies*.

En référence à Hoggart, ces études sont soumis à des analyses axiologiques et thématiques des genres et des textes (les romans sentimentaux industriels, les poèmes du jour de l'an, etc.), méprisés par l'histoire littéraire et que les études paralittéraires n'étaient jamais parvenues à considérer autrement que sous l'angle d'une illégitimation phagocytant leur potentiel actif sur le plan des représentations.

La sociologie de la création étudie *des rapports entre des choses et des mots, relations* entre des aspects de la vie sociale des auteurs, le processus de création et son produit (le texte).

Quant à la sociopétique, celle-ci s'intéresse aux multiples manifestations et représentations sociales, littéraires, artistiques et autres selon un angle social et poétique.

2-La sociocritique

La sociocritique est différente de la sociologie empirique et de la sociologie de la littérature par son objet, ses hypothèses heuristiques et sa problématique générale. Elle ne s'occupe ni de la mise en marché du texte ou du livre, ni des conditions du processus de création, ni de la biographie de l'auteur, ni de la réception des œuvres littéraires. Elle ne tient pas ces

dernières pour un document historique ou sociologique immédiatement lisible comme un exemple ou comme une preuve. Elle n'isole et ne prélève pas des « contenus ».

Ainsi la sociocritique a sa propre logique épistémologique qui n'est pas celle de la preuve, mais une logique de la découverte appliquée aux procès de sens engagés par les textes. Considéré comme matière langagière, procès esthétique et dispositif sémiotique, le texte est analysé à travers sa « socialité » que Claude Duchet trace dès la fin des années soixante dans son programme.

Cette « socialité » du texte se fait par une lecture interne, immanente : « *C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité.* ».¹⁵

Dans l'analyse des procédures de mise en texte la « *sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences* », écrit Duchet auxquels s'ajoutent les contradictions, les passages énigmatiques, les dérives sémiotiques, les inutilités (personnages surnuméraires, énumérations hasardeuses), l'invention pure et simple (d'une langue par exemple), les relations sémantiques curieuses, les conflits poétiques ou les apories narratives... En somme, tout ce qui relève du sens et non de la signification (le sens étant mouvement et la signification arrêt), tout ce qui témoigne d'un déplacement sémiotique productif, tout ce qui porte la trace d'une complexité sémantique et de ce saut véritable dans l'imagination qui caractérise les textes de littérature.

L'étude de la mise en texte se nourrit des méthodes de description des textes mises au point dans la « théorie littéraire » et la lecture sociocritique peut se faire en convoquant l'analyse de texte, la thématique, la narratologie, la rhétorique, la poétique, l'analyse de discours et la linguistique textuelle :

En sociocritique, l'examen de la mise en forme n'a de sens que par réversion du texte vers ses altérités constitutives, c'est-à-dire vers les mots, les langages, les discours, les répertoires de signes qu'il a intégrés, qu'il corrèle les uns aux autres de façon problématique, et qu'il transforme grâce à la distance sémiotique qu'il gagne sur eux par divers moyens scripturaux qu'il s'agit justement de faire apparaître et d'analyser. L'étude de « l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions » s'effectue donc en corrélation avec l'examen de « *la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes* ». L'observation

¹⁵ Claude Duchet. « Introductions. Positions et perspectives » dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.). *Socio critique*. Paris : Nathan, 1979, 220 p., pp. 3-8, p. 4. Claude Duchet. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit » dans *Littérature*, n° 1, 1971, pp. 5-14.

du répertoire des savoirs et des discours pris par l'écriture conduit à montrer comment ils sont reliés à des éléments *apriori* sans rapport avec eux, reconfigurés, transformés, ouverts à la polysémie par elle. La socialité et l'historicité du texte se lisent dans ce travail où la reprise compte moins que la rupture opérée, l'emprunt moins que sa déformation active et que le potentiel d'innovation inhérent à cette dernière. Le sociocriticien pose donc qu'il existe telle chose qu'une singularité sociosémiotique du texte. Celle-ci n'est ni un absolu ni une essence, puisqu'elle résulte d'une action, d'une intervention sur et dans la semiosis sociale qui, une fois accomplie, relance vers celle-ci de nouvelles possibilités de sens. 1. Analyse interne de la mise en texte selon les principes énoncés ci-dessus ; 2. Éversion inductive du texte vers ses altérités langagières constitutives, c'est-à-dire vers les répertoires lexicaux, les langages sociaux, les discours, les représentations, les images éventuelles qu'il mobilise et travaille en « son dedans », autrement dit : vers la *semiosis sociale*¹⁵ environnante prise en partie ou saisie en sa totalité ; 3. Étude de la relation bidirectionnelle (en aller-retour) unissant le texte à la semiosis sociale ou à la partie de celle-ci considérée.¹⁶

Les travaux dont la démarche relève de ce « geste critique » définissent la sociocritique avec un cadre heuristique où s'inscrivent beaucoup de problématiques et une variété méthodologique.

Enfin le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Cette socialité analysable est dans les caractéristiques de leurs mises en forme lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité :

L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'*expliquer* la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'*évaluer et de mettre en valeur* leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. *Analyser, comprendre, expliquer, évaluer*, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique – qui s'appellerait tout aussi bien « sociosémiotique » – peut se

¹⁶ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques* [En ligne], 151- 152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 01 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762> ; DOI :

définir de manière concise comme une *herméneutique sociale des textes*.¹⁷

Si la sociocritique fait du texte un objet social produit par une société à un moment donné de son Histoire, elle permet, par l'analyse du langage même et du vocabulaire de la société, de faire apparaître la vision du monde propre à l'œuvre.

La lecture sociocritique interroge ainsi la façon dont une société se représente, ce qu'elle est et son devenir par les dispositifs sémiotiques de nature langagière dont elle dispose.

Des romans comme *Les Misérables* de Victor Hugo (la France de la révolution) *Le Fils du Pauvre* de Mouloud Feraoun, *La Grande Maison*, *L'Incendie* et *Le métier à tisser* de Mohammed Dib (L'Algérie colonisée), *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni (le désenchantement et la déception au lendemain de l'indépendance), *La Soumission* d'Amine Zaoui (la société algérienne et le despotisme du père), *Le Roman de Beyrouth* d'Alexandre Najjar (la fictionnalisation de l'Histoire du Liban) dont le discours, à travers aussi bien le paratexte que le texte, évoque et annonce fortement tout l'imaginaire social de l'auteur et sa vision du monde.

Dans *Les Misérables*, il s'agit bien de l'image condition-même du peuple à travers la typologie des personnages comme Jean Valjean et Gavroche, typologie confrontée au point de vue de narration : le passage sur la mort du petit Gavroche en dit long sur la grandeur des aspirations du peuple dans la révolution tel que le suggère la mise à mort de l'enfant révolutionnaire et toute la symbolique qui se dégage de la scène décrite « *Cette petite grande âme venait de s'envoler...Je suis tombé par terre, c'est la faute à voltaire, le nez dans le ruisseau, c'est la faute à...* ».

Le Fleuve détourné donne à voir la profonde déception à l'indépendance de l'Algérie, les lendemains désenchantés de la révolution qu'exprime poétiquement le titre du roman.

La Soumission s'insurge contre la condition féminine et la supériorité du sexe masculin dans la société traditionnelle, despotisme et hypocrisie religieuse derrière lesquels se cache la figure misogyne et désacralisée du père faux dévot et de la mère-esclave.

Le Roman de Beyrouth a pour toile de fond l'Histoire et aussi la société du Liban à travers le regard des générations ayant vécues les moments forts du rayonnement et aussi des tourments de la guerre.

3-La sociopétique

Alain Montondon définit la sociopoétique¹⁷ un champ d'étude qui, nourri d'une culture des représentations sociales comme avant-texte, permet de saisir combien celui-ci participe de la création littéraire et d'une poétique :

Il s'agit moins de sociocritique, toujours plus ou moins victime d'une conception du reflet, que d'une poétique au sens étymologique du terme, qui prend en compte les représentations sociales comme éléments dynamiques de la création littéraire. Il s'agit d'analyser la manière dont les représentations et l'imaginaire social informent le texte dans son écriture même.

Définir les représentations sociales nous fait penser à la définition de l'eau. Qu'est-ce que l'eau ? Il y avait une fois deux jeunes poissons et un vieux. Tout en nageant le vieux salue les jeunes : « Bonjour les jeunes, comment est l'eau aujourd'hui ? » Les deux poissons nagent encore un bout de temps tout en se regardant mutuellement et finissent par s'exclamer : « Mais bon dieu, qu'est-ce que c'est que cette eau dont il parle ? » Il en est ainsi des représentations sociales. C'est un milieu dans lequel nous vivons (et par lequel nous vivons, car elles nous sont indispensables) et dans lequel nous baignons tant que nous finissons par ne pas en avoir conscience. Autrement dit, les réalités les plus importantes et les plus évidentes sont souvent celles qu'il est le plus difficile de voir et dont il est le plus difficile de parler. Les représentations sociales sont la base de notre vie psychique. Elles englobent aussi bien des concepts (le beau, le bien, le vrai), des objets physiques (un animal, des arbres, un marteau, etc.) ou des objets sociaux (vêtements, savoir-vivre, danse, etc.), des catégories sociales ou professionnelles (professeur, psychanalyste, paysan), etc. Pierre Mannoni écrit fort justement que l'un des principaux problèmes qui se posent est de connaître quelles sont les limites des représentations sociales : leurs contours mais aussi l'étendue du champ social concerné, les référents

¹⁷ Sociopoétique Numéro 1 – octobre 2016 Mythes, contes et sociopoétique. Alain MONTANDON, CELIS, Université Clermont Auvergne. « Sociopoétique », *Sociopoétique* [En ligne], *Mythes, contes et sociopoétique*, mis en ligne le 13/10/2016, URL : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique>

culturels évoqués explicitement ou implicitement, les mécanismes intrapsychiques conscients et inconscients impliqués, les pratiques sociales et les processus psychologiques à l'œuvre, les cadres institutionnels ou simplement sociaux intéressés. Bref, les représentations sociales sont présentes dans la vie mentale des individus aussi bien que des groupes et sont constitutives de la pensée.

Pour les psychosociologues contemporains, les études se font à partir de questionnaires, d'enquêtes, d'interviews, de sondages, etc. pour analyser par exemple les représentations sociales de la psychanalyse ou de la maladie. Pour nous littéraires qui travaillons essentiellement sur le passé, ces méthodes d'investigation sont inappropriées. Les représentations sociales impliquent une interdisciplinarité essentielle, car elles relèvent aussi bien de l'histoire que de la psychologie, de la sociologie, de l'anthropologie, de l'ethnologie, de l'imagologie, des sciences des religions, de la linguistique ou de l'histoire de l'art. Aussi, pour cerner le champ d'une représentation sociale - par exemple les représentations des interactions concernant la communication (la politesse) à une époque donnée -, on doit rassembler un ensemble de données où se donnent à lire ces représentations : dans l'histoire des mentalités, dans l'iconographie, et d'abord dans un ensemble de textes, qu'il s'agisse de journaux, de traités, de romans, de lettres, d'autobiographies et de mémoires, etc., afin de pouvoir dessiner l'état des représentations sociales de l'objet à étudier. Évidemment les méthodes d'investigation sont différentes suivant le matériau abordé, mais la finalité reste la même¹. Dans un second temps, une fois le champ des représentations sociales mis en place (bien entendu l'exhaustivité ne peut être complète, d'autant que les représentations sociales ne sont ni homogènes, ni sans contradictions), on s'intéresse à la manière dont l'auteur perçoit et juge la société. Autrement dit, on voit comment il exprime et met en scène ces représentations, d'une part parce qu'il les partage pleinement. Premier cas. Il s'agit alors de voir comment il les construit esthétiquement par l'objet littéraire.

D'autre part, deuxième cas, on voit comment il en est

pour partie conscient et comment il en prend pour partie distance (ou encore s'oppose totalement à celles-ci) et crée à partir de cela son œuvre. Cela dit, l'écart esthétique provocateur, dans l'exemple des avant-gardes parexemple, témoigne que l'effet ne peut exister que s'il entre encore en résonance avec les représentations sociales de l'époque - une œuvre totalement indépendante et sans lien aux représentations non seulement n'est pas concevable, mais l'idée même en serait absurde.

Alain Montondon montre enfin que l'objectif de la perspective sociopoétique à partir des représentations sociales est une véritable poétique.

Chapitre VI La critique textuelle

La nouvelle critique se veut formelle. Elle examine de plus près le travail de l'œuvre, sa forme : l'écrivain devant son manuscrit n'est plus lui-même car il se dépasse et s'arrache à sa nature se fondant dans sa tâche d'écrire. De là son travail compte plus que sa personne. Ce sont là quelques principes d'une nouvelle approche de l'œuvre littéraire selon laquelle une bonne lecture doit s'intéresser à la structure d'une œuvre, à son édifice et architecture pour en examiner attentivement la composition, l'ordre interne sans laisser aucun détail : le critique se rend alors à l'atelier de l'artiste pour le voir au travail et non pas l'entendre parler. C'est, en d'autres termes, une lecture immanente qui recourt à des modèles abstraits, à des classifications minutieuses, à une rhétorique rigoureuse et décrit avec justesse les contraintes du discours littéraire.

1-Une approche textuelle

Les travaux de Gérard Genette, Vincent Jouve, la sémiologie et l'analyse structurale de Jean Rousset, les lectures polysémiques du *S/Z* de Roland Barthes et bien d'autres travaux s'inscrivent dans cette démarche à laquelle s'ajoute une autre conception, celle qui consiste à montrer le rôle du lecteur d'établir des relations autour de nœuds de signification, des filiations imprévues, des rapprochements éclairants. De là tout texte fait écho à un autre texte se trouvant pris dans un réseau de significations, dans une mémoire dont le lecteur est le centre : l'intertextualité.¹⁸

En effet, l'émergence de la critique textuelle est intimement liée au développement d'autres disciplines comme l'ethnologie littéraire que les formalistes russes (l'étude des contes pour la recension et le classement du patrimoine) et la linguistique (pour l'étude de la notion de littérarité).

Les approches récentes du texte littéraire ont affirmé un principe fondamental dans la nouvelle critique affichant leur modernité par un « retour au texte » :

La critique n'a peut-être rien fait, ne peut rien faire tant qu'elle n'a pas décidé, avec tout ce que cette décision implique, de considérer toute œuvre, ou toute partie d'œuvre littéraire, d'abord comme texte, c'est-à-dire comme un tissu de figures, où

¹⁸ Typhaine Samoyault. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Paris, Nathan, 2001.

le temps,(ou comme on dit, la vie) de l'écrivain écrivant et celle du lecteur lisant se nouent ensemble et se retordent dans le milieu paradoxal de la page et du volume, précise Gérard Genette.¹⁹

Pour d'autres théoriciens, plus radicaux, l'œuvre littéraire est tout un système de signes ayant pour interprétant unique la langue comme instrument de découverte et de description sémiologique comme le pense E. Benveniste²⁰ dans *Les Problèmes de linguistique générale*.

Pour la littérature, la linguistique, comme « science dure », est une discipline fondée sur la rigueur comme principe fondamentale. Comme sémiologie à vocation littéraire, elle comporte plusieurs orientations : sémiotique, sémantique, pragmatique...dont l'implication multiplie davantage les perspectives et où l'enchevêtrement des disciplines est inévitable.

Avec la Nouvelle Critique l'on assiste au retour au texte à travers un regard renouvelé : l'analyse structurale des récits (Propp et la morphologie du conte, le récit et la sémiotique de Greimas...), à la rhétorique, à la stylistique, bref à la poétique.

Comme poétique du texte, l'intertextualité est une notion fondamentale dans les études de la nouvelle critique. Par ses dimensions et reposant sur la mémoire littéraire et culturelle, l'intertextualité est un concept dans l'analyse littéraire.

2-L'intertextualité

Ayant comme postulat de base qu'aucune œuvre n'est créée *ex nihilo*, tout texte se construit implicitement ou explicitement à travers la reprise d'autres textes, l'intertextualité existe réellement quand le texte retravaille un autre texte et non pas seulement quand il est porteur d'une allusion qu'il ne modifie pas. Elle est donc une dimension constitutive du texte littéraire.

La notion d'intertextualité permet de caractériser la littérature. Sous la plume de Kristeva et Barthes, revient assez fréquemment l'idée que tout texte est concerné par l'intertextualité et Barthes affirme qu'elle est « *la condition de tout texte quel qu'il soit* »²¹.

¹⁹ Gérard Genette. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, p.72.

²⁰ Qui, à côté de Ferdinand de Saussure et Roman Jakobson, est l'un des trois linguistes ayant joué un rôle essentiel dans la genèse des études textuelles.

²¹ Barthes, Roland. « Théorie du texte ». Article paru dans *Encyclopédie Universalis*, 1973.

Philippe Sollers, pour sa part, note que : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes* »²². L'intertextualité sert ainsi à définir le texte littéraire d'où sa fonction définitoire.

L'intertextualité sert également à l'expliquer d'où sa fonction opératoire. À ce sujet, Riffaterre donne à l'intertextualité une fonction d'explication de certains lieux du texte comme le cas des « agrammaticalités », les passages présentant des problèmes sémantiques si on les réfère au réel. Afin d'examiner chaque « agrammaticalité » rencontrée, le théoricien propose de la résoudre en se référant à l'intertexte dont elle est la trace. De là, l'intertextualité sert à définir la littérature comme à analyser les procédés littéraires.

En effet, l'intertextualité est indissociable des travaux théoriques du groupe *Tel Quel*, une revue fondée en 1960 et dirigée par Philippe Sollers. Ils défendent, sous l'influence du structuralisme et du formalisme russe, une conception du texte comme système clos car le dehors du texte est encore du texte (le contexte social et historique font partie du contexte littéraire).

L'intertextualité peut se définir en un terme simple comme un élément constitutif de la littérature : tout texte porte de manière plus ou moins visible les traces d'un héritage littéraire. Elle est apparue d'abord sous la plume de Kristeva en proposant de rendre en français la notion de *dialogisme* proposée par le théoricien russe Bakhtine.

L'idée du dialogisme vient de ce que la conscience humaine est traversée par l'altérité. Chez Bakhtine, le dialogisme est caractéristique de tout discours et sa poétique socio-historique insiste sur le fait que le roman est un assemblage de styles, une *polyphonie* soigneusement travaillée, une diversité de langages et d'idéologies. De cette *polyphonie* du roman, Kristeva retient l'idée que : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* »²³ Pour elle, l'intertextualité est une dynamique textuelle.

Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des œuvres écrites mais aussi au discours environnant. Elle fait valoir que le texte n'est pas un objet fermé conçu selon une volonté transcendante, mais le lieu d'un travail où interagissent l'activité scripturale, l'ensemble des textes déjà-là et le lecteur producteur d'un sens. L'intertextualité est donc une qualité du texte, une dimension de sa littérarité.

Mais cette notion constitue une rupture avec les notions de source ou d'influence qui servaient auparavant à étudier les relations entre les textes. Avec l'intertextualité ce qui compte

²²Sollers, Philippe. *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1971, p. 75.

²³Kristeva, Julia « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969, p. 144-145.

c'est l'aval et les transformations que fait subir le texte à l'amant selon Piégay-Gros.²⁴

Dès 1976, Laurent Jenny²⁵, limite le sens de la notion en lui donnant le statut d'un outil d'analyse et précise que :

[...] Nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit le niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaquefois qu'il y a empreint d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique, écrit-il²⁶.

Dans son étude, il insiste sur la nature de la modification effectuée sur un texte A pour un texte B. Ainsi parle-t-il d'hyperbole quand un texte grossit et exagère un autre ou encore d'inversion quand un auteur contredit les valeurs des énoncés qu'il cite. Dans cette méthode, Laurent Jenny travaille dans une perspective rhétorique, sur les figures de styles.

En 1982, Gérard Genette²⁷ propose une classification plus générale d'une pratique qu'il n'appelle plus intertextuelle mais *transtextuelle*²⁸. Cette notion recouvre approximativement la notion d'intertextualité telle que l'entendait Kristeva ou Barthes.

En effet, Genette veut se distinguer par ce changement de terminologie pour nettoyer le champ de l'intertextualité et en faire une notion opératoire plus qu'idéologique comme le fait souligner Sophie Rabau²⁹.

L'intertextualité est prise dans un sens très restreint en désignant les relations de coprésence ou d'inclusion (A est à l'intérieur de B) entre deux textes, alors que les relations de dérivation (B dérive de A par imitation ou transformation) relèvent de l'hypertextualité.

²⁴ Piégay-Gros. Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, 2002, p. 32.

²⁵ Auteur qui s'interroge sur les frontières de l'intertextualité dans une perspective rhétorique en donnant des analyses éclairantes.

²⁶ Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique* 8, 1976, pp. 262-263.

²⁷ Genette Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil. Coll. « Points », 1982.

²⁸ Terme proposé par Genette pour exprimer l'ouverture du texte vers d'autres textes. La transtextualité englobe cinq types de relations : l'architextualité (relation qu'un texte entretient avec la catégorie générale à laquelle il se rapporte), la paratextualité (relation entre le texte avec tout ce qui l'entoure : titre, préface, avertissement...), la métatextualité (relation de commentaire qui unit un texte à un autre). Quant à l'intertextualité et l'hypertextualité, ces deux types sont un peu plus détaillés vu leur importance dans notre analyse.

²⁹ Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion, GF-Corpus, 2002, p. 68.

Par l'intertextualité, Genette entend la « *présence effective d'un texte dans un autre* » (*Palimpsestes* 8), permettant d'identifier un élément d'un texte A inséré tel quel dans un texte B. Les relations de coprésence comprennent la citation, la référence, le plagiat et l'allusion. Quant à l'hypertextualité, Genette précise qu'elle repose sur une relation de dérivation d'un texte A vers un texte B. L'élément repris n'est pas seulement présent dans le texte second, il y est transformé :

J'entends par [une relation hypertextuelle] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer, écrit-il (Ibid, p.13).

Dans un autre ordre d'idées, Nathalie Piégay-Gros, reprend la notion d'intertextualité au lieu de transtextualité et distingue deux types de relations intertextuelles : celles fondées sur une relation de coprésence (citation, référence, plagiat, allusion) et celles fondées sur une relation de dérivation (parodie, travestissement burlesque, pastiche). Ces différentes formes intertextuelles créent de multiples effets de sens et parient sur la reconnaissance du lecteur du modèle repris, imité ou parodié.

Ce qui revient à dire c'est que les chercheurs s'entendent pour fonder l'intertextualité sur un processus de transformation selon lequel la réécriture ne se contente pas de reprendre passivement un texte ; elle n'est pas une simple répétition ; elle est un véritable travail. Plusieurs formes peuvent être citées : pastiche, parodie, traduction, imitation, transposition, adaptation théâtrale, cinématographique... Alors tout auteur est aussi lecteur. C'est donc la transformation qui est source de *signifiante*.

Cependant, même avec toutes ces clarifications, l'emploi de la notion reste flou car son caractère extensif permet plusieurs interprétations. L'intertextualité est en fait employée le plus souvent en un sens qui se situe à mi-chemin entre la conception du groupe de *Tel Quel* et celle de Genette. Et ce qui importe donc, c'est de voir comment l'intertexte organise le texte, sous quelle forme et dans quelle visée.

La diversité intertextuelle exclue toute tentative de dégager un nombre déterminé de fonctions qui rendraient compte des enjeux des allusions, des parodies ou pastiches. Genette

montre bien dans *Palimpsestes* qu'il faut s'attacher au régime (ludique, satirique ou sérieux) afin d'analyser les formes intertextuelles et d'en dégager les fonctions et les significations. L'effet desens varie d'un intertexte à un autre selon le régime suivi.

Nathalie Piégay-Gros note que l'intertexte fait sens suivant trois plans : d'abord du point de vue de l'auteur et de son rapport à l'écriture (la maîtrise du style d'un grand auteur permet d'aboutir à une écriture originale), il peut l'être également du point de vue du lecteur (le narrateur fait de son narrataire un complice) et du point de vue de la conception du texte, du rapport à la tradition, à la littérature (imitation fidèle d'un texte antique, production d'une œuvre par la reprise de fragments hétérogènes, collages...) traduisent une conception particulière du texte nouveau (*Introduction à l'intertextualité* 76).

Pour sa part, Vincent Jouve³⁰ souligne que l'intertextualité peut assumer des fonctions très différentes et orienter la lecture du texte. Parmi ces principales fonctions de l'intertextualité il évoque la fonction référentielle qui donne l'illusion de la réalité, la fonction éthique qui témoigne de la culture du narrateur, la fonction argumentative dans laquelle le renvoi intertextuel peut servir de justification à une attitude, une fonction ludique dans laquelle l'intertexte demande un décodage de la part du lecteur ce qui suscite une connivence culturelle entre l'auteur et son lecteur, une fonction critique et une fonction métadiscursive : une façon de commenter le fonctionnement de tel ou tel texte.

L'intertextualité a donc plusieurs fonctions et l'effet de sens n'est repérable qu'à partir du régime selon lequel est formé l'intertexte et son mode d'insertion dont l'étude participe pleinement à infléchir la signification profonde du texte.

3-Lectures intertextuelles

Stratégies scripturales dans la pratique intertextuelle d'Amine Zaoui est³¹ une lecture s'inscrivant dans une approche textuelle à travers l'analyse du roman d'Amin Zaoui *La Soumission*.

Le travail se propose d'analyser *La Soumission* d'Amine Zaoui, auteur qui n'est plus à présenter puisqu'il est devenu la véritable coqueluche des médias, des universités, des

³⁰ Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001, p. 82.

³¹ BOUGHACHICHE, Meriem. « Stratégies scripturales dans la pratique intertextuelle d'Amine Zaoui » in *Revue des Sciences humaines*, n°49, juin 2018, Vol B, pp 193-205. Article consultable en ligne via le lien suivant: <http://revue.umc.edu.dz/index.php/h/article/view/2800/2947>

chercheurs et même des colloques qui lui sont consacrés.

À travers l'analyse de ce récit, il s'agit d'illustrer la manière dont il se prête à une lecture intertextuelle par sa polyphonie et dialogisme dans les techniques scripturales qui se proposent comme lieux de sens.

En effet, le narrateur bâtit son texte par un incessant jeu intertextuel fait d'allusions, de références, d'imitation et de parodie sur le plan thématique tout comme sur le plan formel renvoyant tour à tour au discours religieux et socioculturel, au conte merveilleux, à l'univers fantastique et à bien d'autres textes particulièrement ceux de Kateb Yacine et de Rachid Boudjedra.

Si l'intertexte semble être un élément important dans la construction du texte, l'intérêt de l'analyse n'est pourtant pas celui de cataloguer les sources d'influence mais d'être sensible aux interférences des différents intertextes, discours et registres littéraires qui traversent le texte prédisant à l'élaboration d'une esthétique propre au récit à mi-chemin entre le conte merveilleux et la nouvelle fantastique entités bien ancrées dans les réalités sociales représentées par un narrateur tantôt aliéné tantôt omniscient. De ce fait la progression narrative fait passer le lecteur de la douceur du récit d'enfance au merveilleux pour faire aboutir au récit angoissant et inquiétant qui mêle réalisme et manifestations étranges.

De telles techniques scripturales sont très significatives et révélatrices des attentes de l'auteur dans la mesure où elles permettent d'inscrire le texte dans une esthétique particulière pour traduire toutes les images qui obséderont jusqu'à la fin de sa vie le personnage.

Une énonciation polyphonique

L'idée générale que la conscience humaine est traversée par l'altérité conduit Bakhtine¹ à réfléchir sur le dialogisme, caractéristique de tout discours comme porteur d'un autre discours. Pour sa part, Kristeva définit ce phénomène comme prise en compte par le discours littéraire de l'autre et de son discours sauf que cette altérité concerne des plans assez hétérogènes². Quant à Todorov, il en voit une multiplication des voix diverses ou «polyphonie»: «l'incarnation la plus pure de cette tendance au roman».³ Mais il semble que cette polyphonie et dialogisme, comme idée fondamentale prenant en compte l'altérité avec un travail de transformation du discours de l'autre, mène à ce que l'on appelle intertextualité⁴ d'où une sorte de dialogue entre les textes. Dans *La Soumission*, c'est à partir d'une énonciation polyphonique, qui ouvre le texte à d'autres textes et discours littéraire, social...(parfois synonymes d'inconscient), que s'établit tout un parcours intertextuel avec ses variantes.

En effet, la première caractéristique scripturale dans *La Soumission* est celle liée au statut ambigu du narrateur : la perspective à la fois clairvoyante et naïve dans l'instance narrative peut, d'ores et déjà, nous apprendre beaucoup sur les rapports familiaux et le monde compliqué des adultes.

Dans le texte, il semble d'abord que la parole est donnée à un conteur traditionnel ouvrant le récit et qui est en parfaite connaissance de son rituel:

Au nom d'Allah, plus puissant, plus juste, plus atroce et le plus clément, je commence mon histoire qui serpente au fond de cette forêt de mon cœur, avant que le temps sauvage vienne sur elle et que l'oubli n'éponge les détails. Je demande à Dieu, lui le plus beau et celui qui aime la beauté, de me procurer une nuit longue à la longueur des Mille et une nuits, pour pouvoir ouvrir ma plaie et vous raconter mon histoire jusqu'à sa fin avant que le jour ne pointe; car celui qui raconte dans la lumière du jour engendrera des enfants chauves ou teigneux. Souhaitons qu'Allah, le miséricordieux nous garde, ainsi que notre descendance croyante, pour l'éternité dans sa bienveillance. Nous sommes la pure semence prophétique, dit-il pp.13-14.

En outre, cette ouverture traditionnelle du conte renseigne sur un narrateur omniscient qui inscrit d'emblée la problématique identitaire, celle des origines et de la descendance dont se réclament les personnages tout au long du récit. Cependant, cette omniscience disparaît, par moments, et cède la place à l'enfant Younès qui prend aussitôt la parole adoptant un point de vue interne imprimant à son regard étonnement, questionnement, perplexité et naïveté face au monde des adultes:

Sous l'œil en éveil de ma mère, je vivais. Un œil qui ne dormait point, ne surveillant que mon petit sexe masculin, camouflé jusqu'à l'âge de neuf ans, six mois et vingt-trois jours, dans une touffe de coton, entouré d'un foulard en soie persane. À n'importe quel moment, je ne trouvais que celui de ma mère, déshabilleur et éveillé, braqué sur moi. Il m'était interdit de pisser dehors, dans la cour poussiéreuse où tous les autres enfants de mon âge faisaient, sans gêne ni complexe, leurs besoins, leurs diableries, leurs joies. Les rares ou courts moments où j'étais autorisé à sortir pour jouer avec les autres, je ressentais en moi cette voix piquante de ma mère tournant, comme une toupie, dans la tête: ne fais pas pipi dehors. Ne te déshabille devant personne. Si dans l'urgence

tu as envie de pisser, fais-le dans le coton et dans la soie, dans ta robe. À l'image de mes cinq sœurs, et jusqu'à l'âge de neuf ans, six mois et vingt-trois jours, je portais des robes fleuries de vert, de jaune et de rouge. J'adorais mes petites robes fleuries. Nos six robes étaient coupées du même tissu, acheté et cousu chez un tailleur juif, Haroun Sadek, dit-il, pp.14-15.

Par cette énonciation polyphonique, le texte introduit son dialogisme par la coexistence de deux voix, celle d'un narrateur omniscient, adulte et un parfait conteur ; et l'autre, celle d'un enfant rapportant naïvement ses impressions ce qui donne à voir une structure narrative de dédoublement balançant le lecteur et le confrontant à un puzzle où chacun des personnages y met des pièces pour créer une vision globale du passé et de ses conséquences sur la vie familiale. Par exemple l'enfant nous apprend plus tard que la surprotection de la mère est due à sa peur car elle ne voulait pas révéler l'identité masculine de son enfant pendant la guerre, ni l'inscrire dans l'état civil alors que l'autre narrateur l'interprète d'une autre manière voyant dans cette relation un désir incestueux de la mère, une obsession qui constitue un leitmotiv et un programme narratif dans le discours du récit.

Ainsi tout peut se lire dans l'incipit: la convocation du tailleur juif au moment où l'enfant raconte son identité sexuelle ambiguë (fille ou garçon?) anticipe le regard du narrateur-adulte qui raconte par la suite l'adultère de sa mère, histoire qui rime avec sa quête d'un père inconnu: Hadj Rahim ou le tailleur juif? Le narrateur se laisse emporter par l'énigme de ses origines et celles aussi de sa sœur Khokha, une constance référentielle qui rappelle la figure mythique Nedjma de Kateb Yacine. Le narrateur clôt ainsi son récit dans l'exil, la solitude et l'ignorance de la réalité et de son identité.

Par ailleurs, et au fil de la narration, le regard de l'enfant change pour devenir celui d'un criminel qui veut mettre fin à ceux qu'il n'aime pas. C'est ainsi qu'il tue dans ses rêves et dans son écriture la plupart des membres de sa famille en inventant l'épisode de l'épidémie pour se débarrasser de ses quatre sœurs ou les démons pour ne garder que la plus jeune, Khokha, qu'il aime et envers laquelle il vouait une passion incestueuse. Il a tué également sa tante Fatna dont la soumission aveugle à son mari lui étreint le cœur tout comme la femme de son grand père Houria, Maya ou Maria qui était à l'origine de la fugue de sa grand-mère et enfin son grand père, le fékih amoureux de la poésie et des femmes. Par cette dispersion volontaire des membres de sa famille, le narrateur trouve le champ libre de se concentrer sur le récit de sa mère, de son père et de Khokha dans des histoires de rivalités, de passions dévorantes et d'inceste. Cela ne

rappelle-t-il pas ces histoires compliquées où un héros problématique, victime de son entourage, mais conscient de son état, procède à l'aveu et à la confession ?

Ce que confie le narrateur-personnage au lecteur c'est cette soumission inexplicable et inouïe qui le pousse à laquelle il attribue beaucoup de sens. À cet égard la fonction descriptive et thématique du titre *La Soumission* est très significative :-c'est la soumission des femmes à leurs maris,-la soumission de son père au désir féminin et à sa mystérieuse bibliothèque à l'origine de son obsession : «*Mon père, avec son Coran et ses livres de poèmes d'amour et d'histoire des prophètes et des apôtres, bien reliés, ne mourra jamais. Il est fait pour la vie, les fêtes, les voyages, les femmes, les larmes, les chevaux, les pistaches et les festins*», dit-il, p 59, il ajoute qu'il «*était fier, majestueux et satisfait de sa bibliothèque, unique en son genre dans la région, les volumes étaient bien rangés sur les étagères en bois verni, qui occupait tout un mur. Ma mère analphabète, elle aussi, était hantée par le secret du fond de cette bibliothèque*», écrit-il, p 86.

Toutes ces descriptions on les retrouve dans pratiquement tous les romans d'une génération de la littérature maghrébine que l'on appelle «Les enfants terribles».5- Paradoxalement cette «aliénation» explique aussi celle du narrateur qui rejoint le désir de son père à travers le désir incestueux envers Khokha puis passe à sa fascination par la lecture:«*Sous mes bras, dans un sac d'alfa, je portais les livres de contes et d'histoires d'amour et de guerre que m'avait offerts cette belle maîtresse Castella*», dit-il, p. 59 en évoquant ses lectures d'Henri Miller sous l'œil vigilant de son père. La posture de l'énonciation permet donc une fragmentation de la réalité ressuscitant l'ambiance familiale à travers des récits réels, imaginaires et des mensonges qui s'expliquent par les délires, les hallucinations:«*Histoire sur histoire. Rien sur rien. Rien n'était juste, mais tout semblait vrai*» avoue-t-il p. 125.

Le dédoublement du narrateur et son aliénation agissent dans l'espace textuel du récit à travers l'énonciation qui s'élabore dans une dynamique bivocale faisant entendre deux voix en relation dialogique. Le dialogue s'établit également avec d'autres textes (du discours social, religieux et littéraire) que le narrateur convoque à travers différentes formes.

Récits croisés et intertextes

La Soumission raconte l'histoire d'une famille aux filiations incertaines. Le narrateur commence et termine son récit par la tragédie de sa mère et le despotisme de son père à travers un même jeu de fascination/répulsion et de vérité/mensonge de l'image des parents: «*Elle était soumise et éteinte. Je désirais vomir, expulser tout ce qu'il y avait dans mon ventre, sur le*

visage de mon père, dont le nez fut toujours enterré entre les pages de son gros livre. Je ne haïssais pas mon père. J'aimais ma mère, obéissante et réduite à la merci de ce bon croyant» pp. 118-119.

Un renversement de situation s'opère au fil de la narration et où la soumission de la mère se transforme en une vengeance par l'inceste et l'adultère et l'image d'un père tyrannique est justifiée par son aliénation telle que nous la présente la figure d'un fekih assoiffé de savoir et de connaissances religieuses et qui, pétri d'une vaste culture arabo-musulmane, son seul désir était d'être à la hauteur de sa lignée: Mon père avait bonne foi en Dieu et en son prophète, il ne cessait de répéter dans l'oreille de ma mère qu'il entendait, chaque jour avant la prière de l'aube, une voix céleste lui souffler à l'oreille qu'il était le descendant du Prophète, et qu'il lui ressemblait par son physique: la barbe soyeuse, le front illuminé, la taille et même les dents blanches. Depuis, il n'avait jamais interrompu ses prières, la lecture de la Sira et la consommation de son legmi.

Emporté par l'amour de Dieu et de son prophète, il vendit la seule vache qui lui restait, pour partir jusqu'à Fès et achetait une centaine de volumes et de manuscrits : une nouvelle édition de la Sira d'Ibn Hicham (mort en 834), Kitab al-ibdah fi ilm annikah de Assoyouti (mort en 1505), Sahih de Moslem (mort en 874) pp. 85-86.

À travers la métaphore filée animale du loup et du renard affamé, le narrateur décrit la passion dévorante de son père envers les femmes allant jusqu'à l'illicite, le péché et l'inceste «Mon père, à son habitude, lisait à haute voix tantôt des versets de la sourate Anniçae (les femmes), tantôt des passages de la Sira, biographie du Prophète, tantôt il s'adonnait au silence, sirotait sa boisson préférée, le legmi», p. 61, il récitait le Coran au rythme d'un maqameandalou chanté par la voix chaude et mielleuse de Khokha, p. 74 dont le nom signifie la pêche jouant sur la sonorité du mot pour faire le portrait de cette fille et sœur «belle aux frontières du grand péché», dit-il p. 66. Le narrateur nous présente l'image d'un enfant obsédé par le spectre d'un père bouleversé par la beauté splendide de sa belle mère et possédé par son désir ardent pour sa fille adoptive Khokha attendant avec impatience ses neuf ans et cherchant par tous les moyens à accélérer sa puberté pour l'épouser comme dans la Sira du Prophète, histoire répétée plus de trois fois dans le texte signalée par une citation entre guillemets et en italique: «Abou Bakr aurait envoyé sa fille Aïcha porter au Prophète une coupe de dattes et lui dire: *«Mon père te demande si elles sont assez mûres pour toi!»* La réponse du poète fut brève et insistante : *« Nous acceptons, nous acceptons, nous acceptons!»* et, joignant le geste à la parole, il attire vers lui la

gamine en la saisissant par le bout du vêtement. Choquée, l'enfant cria au traître lubrique.», p 139

.Cette coprésence des fragments de la Sirat traduit le désir aveugle du père de suivre le chemin du Prophète, il passa toute sa vie à lire les volumes des manuscrits achetés à Fès où est évoqué le mariage avec les enfants, pratique qui n'était ni rare ni refusé car elle assurait les rapports intimes entre deux familles. D'autres histoires de houris que les bons musulmans rêveront de trouver dans leur harem au paradis peuplent l'imaginaire du père et accentue son obsession: *«J'étais triste de le voir dans un tel état. Je ne le haïssais pas. Il était le huitième dormant (...). Je pardonnais à mon père qui rêvait de noces plus grandes que celles de Zayneb. Lui qui rêvait de devenir prophète»*, p.89.

Le narrateur dissimule dans cette parodie tout l'univers religieux et socio-culturel de son père à travers une tonalité ironique. D'autre part, l'image de la belle-mère, convoitée par le père et l'enfant, renvoie implicitement à celle de Rachid Boudjedra tout comme sa manière de dire sa haine et sa révolte, espace scriptural où le lecteur est violemment interpellé comme le fait le narrateur de Rachid Boudjedra par un cynisme tonal qui s'exprime dans le champ lexical de la nausée: «la présence de mon père à la maison me gênait, me donnait des douleurs au ventre, l'envie de vomir», p. 79, «je confesse, j'avoue, plutôt je vomis tout ce que j'ai entassé dans le cœur», écrit-il, p. 36, ou encore: «Face à mon père, je sentais toujours, une révolte, un sentiment d'horreur», p.107 et les images obsédantes des femmes soumises qui, dit-il, «finirent leur vie cauchemardesque par la répudiation», p.38 ou celles du sang de la mariée telle une «bête qui attend son égorgeur», p. 37.

Néanmoins, ces images qui rappellent les romans de Rachid Boudjedra subissent d'autres scénarios à travers lesquels le narrateur tente de reconstituer, par le dialogisme, l'image soumise de la mère chez Boudjedra pour la doter d'une force qui s'explique par la vengeance dans l'inceste avec son enfant et l'adultère à travers sa relation avec le tailleur juif, une scène qui rappelle aussi les origines douteuses de Nedjma de Kateb Yacine et le mythe du mariage consanguin par un renversement de situations. L'enfant Younès se laisse emporter par cette énigme des origines étant incapable d'identifier son véritable père: Hadj Rahim, le descendant du Prophète ou alors Haroun Sadek le tailleur juif? Il était également incapable d'affirmer son identité sexuelle jusqu'au jour de sa circoncision, seul moment qui lui a permis de recouvrir son identité masculine. Il a cessé de porter des robes fleuries et commence à désirer sa sœur et future belle-mère Khokha. Ainsi l'inceste constitue une autre constante référentielle qui revient souvent dans le texte que l'on rencontre aussi dans le récit énigmatique de Khokha qui se

métamorphose tout au long de l'histoire et dont l'origine et la réalité demeurent confuses. Sœur, fille adoptive, esclave offerte à son père, belle-mère et princesse targuie Tine-Hinane qui peuplait jadis les contes berbères, telles sont les différentes représentations de Khokha par sa double métaphore sexuelle (la pêche mûre) et religieuse (le péché).

C'est sa présence qui a bouleversé la famille étant à l'origine des conflits entre la mère et le père et entre le père et l'enfant qui devient déserteur, aliéné et hystérique. Ces récits croisés sont accentués par l'intertextualité qui retravaille le texte et lui donne sens: 6l'intertexte religieux, celui social, culturel ou encore littéraire, quelque soit la forme sous laquelle il apparaît ou son mode (citation, référence, allusion pastiche, transposition, parodie...), indépendamment du caractère immanent et clos des partisans du structuralisme, renseigne aussi sur le texte et le monde et délibérément sur la vision du monde de l'auteur.

Mais une telle lecture suppose le rôle actif d'un lecteur qui seul: «est en mesure d'établir les rapports entre les textes, l'interprétant et intertexte; celui dans l'esprit duquel a lieu ce transfert sémiotique de signe en signe», précise M. Riffaterre.⁷ Par ailleurs, le lien intertextuel s'explique par le statut générique du texte: l'architextualité, telle que définie par Gérard Genette⁸, peut à juste titre compléter cette lecture de la vision du monde et de l'imaginaire que nous propose *La Soumission*. Architextualité: du conte merveilleux au récit fantastique Par une structure narrative soigneusement élaborée, le narrateur entraîne irrésistiblement son lecteur dans le fil de l'intrigue et le mène vers le dénouement dans un univers où se côtoient le rationnel et le surnaturel, le réel et l'imaginaire, la vie et la mort pour dire l'amour, la violence, les liens familiaux saccagés, le désir de l'inceste et la soumission. À cet effet, le merveilleux et le fantastique semblent être les deux voix possibles pour explorer les espaces ambigus et rendre compte de la psyché des personnages. La troisième stratégie scripturale est celle touchant au genre ou l'architextualité dans la terminologie de Gérard Genette. Cette relation est évidente, elle fait subir au récit les lois d'autres genres. Ainsi le roman familial et réaliste qui s'ouvre à la manière d'un conte merveilleux bascule dans le fantastique.

En effet, le récit s'inscrit d'abord dans la tradition du conte dont il respecte les caractéristiques dès l'incipit qui rappelle la formule habituelle «*Kane Ya Ma Kane*», et à l'occasion de chaque séquence, le conteur introduit le discours de l'oralité «*Ne dépensez pas deux mots si un seul suffit*» ou encore «Au bout de la patience il y a le ciel», proverbe targuie. Or l'auteur n'a nullement l'intention d'entraîner ses lecteurs dans l'univers bien ordonné du merveilleux, c'est pourquoi il recourt à la structure des *Mille et un*es nuits qui se présente comme un modèle pour aborder et dire le monde de son père. L'enjeu se trouve donc dans la

confrontation d'un enfant innocent à un monde absurde, séduisant et chargé d'érotisme à travers les épisodes nocturnes du père dans son harem.

Le récit évolue au rythme des images réelles et irréelles des nuits interminables où l'histoire familiale croise le merveilleux des contes orientaux et berbères jusqu'à la clausule où le narrateur raconte le destin de chaque personnage:

Mon père perdait son jardin d'éclat, s'adonnant à un délire fiévreux et hystérique. Il voyait sa belle-mère, femme de péché, dans sa poésie ou sa fitna, Houria, Maya ou Marie, sa princesse Khokha-Tine-Hinane, la Targuie (...). Quant à ma mère, par son grand cœur et sa bonté, elle accomplissait sa sortie nocturne, où elle pratiquait, et pour l'éternité, l'équitation sur le dos d'une tombe (...). Dans sa mort, Khokha, nubile, bâtit en moi des soleils et des terres vertigineuses et sans bords, réveillant en moi les brûlures de la jalousie: elle possédait en sa possession tous les cieux et toutes les histoires (...) et moi, j'étais nu, sans coquille, sans ombre, sans histoire et sans père. Avec l'aide de Dieu, le Miséricordieux, le Compatissant, et le salut son prophète, je finis mon histoire, avant que la nuit ne débouche sur la lumière du jour, pp. 150-151.

S'il associe son récit au conte, Amine Zaoui joue également avec un autre genre et l'on retrouve dans *La Soumission* des aspects propres au récit fantastique: unité de l'intrigue (il s'agit du récit du père et de la mère), l'unité de l'espace (l'histoire se passe dans son village ou douar), l'unité du temps (l'enfance de Younès), très peu de personnages (le père, la mère, Khokha et le narrateur homodiégétique) et la chute surprenante sur la réalité de Khokha, celle-ci n'est pas sa sœur comme il le pensait mais la future femme de son père. À cette spécificité formelle du récit fantastiques'ajoute une spécificité thématique caractérisée par l'intrusion sournoise et brutale du mystère dans le tissu de la réalité.

En effet, les apparitions nocturnes, les cauchemars, les dédoublements, les créatures mystérieuses, les objets maléfiques orchestrent l'ambiguïté des faits. C'est ce que montre l'image ambivalente de sa mère : elle est protectrice, tendre et nourricière, tantôt idéalisée, élevée au rang d'une déesse mythologique belle et chaste: «Ma mère était silencieuse, calme et expressive, une déesse grecque. Une déesse de la haute sagesse», p.102; mais il lui attribue, par d'autres moments, des traits inattendus soulignant son caractère incestueux, cruel et agressif car elle menait une existence bicéphale, le jour elle est mère tendre, femme soumise et épouse chaste, le soir elle est maîtresse du tailleur juif et traîtresse de son père dans un corps plein de

chaleur et de secret:«*Sur la tombe, la folie et l'insolence dépassaient les mesures, ses yeux malicieux de chatte sauvage, hésitant entre le bleu, le vert et le noir, luisaient dans cette nuit automnale. Je sentais l'odeur du baroud!*», p.103. Ainsi la beauté de la mère se transforme en une effrayante diablerie, la mère se métamorphose en une étrange créature dans des scènes nocturnes pour venger sa soumission: elle fuit la maison de son mari le laissant dans les bras de Khokha pour rejoindre son amant défunt le juif Haroun Sadek et c'est dans le cimetière qu'elle s'exerce à l'équitation, une activité fortement marquée par une connotation sexuelle où elle retrouve sa féminité et dont le but est de dissiper sa frustration.

En conséquence, c'est cette image inquiétante de la mère qui a nourri chez l'enfant ce sentiment d'ambigüité envers les femmes qu'il exprime à travers une étrange dualité : la bonté d'une mère soumise mais indigne car amante en perpétuelle métamorphose. La jalousie et la vengeance sont donc à l'origine de cette métamorphose contribuant au développement d'un instinct autodestructeur : la mère perd la raison: «*Ma mère, constatant la place capitale qu'occupait Khokha dans nos cœurs, mon père et moi, souffrait de l'intérieur. Incendiée par une rage teintée de jalousie, elle avait fini par perdre la raison et l'équilibre et ne plus sentir la terre sous ses pieds*», dit-il, p.73. Le portrait ambivalent de la mère permet enfin de l'inscrire dans une longue tradition littéraire, celle de la femme à craindre, séduisante et fatale à travers son image ambivalente: «*À présent, ma mère s'envolait dans son huitième ciel. Elle était très belle dans sa rage bleue. Soudain, une mélancolie m'envahissait le cœur, je sentais un froid terrible habiter ma tête et genoux, je décidai de quitter ma cachette et de rejoindre la maison. Une pluie fine et douce tombait sur la makbara. Ma mère était toujours sur le dos de son cheval (...) L'image de ma mère sur le dos de son cheval me hantait, me harcelait: elle avait les yeux marrons, ambrés plutôt, quand ils devenaient gais...je constatais que la couleur de ses cheveux était rousse. Une couleur excitante, séduisante, qui provoquait le plaisir charnel* », dit-il, pp. 104-107.

Le narrateur précise dans une citation sans référence que «*La coloration rousse est diabolique et séditeuse. Nombreux sont les prêtres qui ont envoyé des lettres de menaces aux artistes qui portaient des cheveux de couleur rousse*», dit-il, p. 108.

L'insertion de cet intertexte nous plonge encore une fois dans l'univers fantastique des récits sur les femmes séduisantes et fatales qui conduisent au péché à travers des figures changeantes, des créatures fascinantes, des revenantes, femmes-vampires et diables, origines de tous les maux. Il est donc clair que le narrateur recourt aux célèbres textes misogynes⁹ de la tradition occidentale en partant du discours biblique pour partager le même imaginaire: «*Mon*

père, qui aimait les belles femmes qui fautaient sans remords, à l'image de Houria ou Maya, n'avait jamais confiance en elles. Il disait en commentant l'histoire d'Adam et Eve: la femme est un serpent à sept têtes», dit-il, p.79, ou encore: «*Ah les femmes, elles sont les sœurs de Satan!*», dit-il, p. 133.

Le récit d'Amine Zaoui analyse les lieux fantasmatiques du despotisme oriental arabo-musulman en convoquant l'intertexte religieux et les textes des grands mystiques, il croise d'autres imaginaires tout en séduisant le lecteur par des moyens détournés, des jeux intertextuels, des hypotextes potentiels et une architextualité à travers le merveilleux et le fantastique comme autant d'hallucinations qu'il exprime par les secrets et les mensonges du roman familial. Le recours aux multiples figures symboliques donne accès à la signification idéologique du texte romanesque où le religieux, le social et le littéraire s'interpénètrent et où l'accent est mis sur la déconstruction du discours social en méditant longuement sur l'enjeu des pouvoirs masculins.

Références

1Amine Zaoui. *La Soumission*. Alger: Marsa, 2001.

2Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978, pp.222-225.

3En ce sens que le dialogisme peut désigner la relation entre un narrateur et son destinataire, ou alors entre un auteur, narrateur avec son personnage. Kristeva insiste donc sur la relation à la fois linguistique et littéraire entre les genres littéraires mais aussi entre le texte et son destinataire ou encore entre la

4Subjectivité d'un narrateur et la conscience de son personnage comme spécificité du roman.

4Todorov, T. M. Bakhtine, *Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981, p.103.

5Pour Kristeva, Sollers, Riffaterre et Barthes, tous les textes sont concernés par l'intertextualité: «condition de tout texte quel qu'il soit», R. Barthes «De l'œuvre au texte», 1971, repris dans *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p.73.

6Notamment Tahar Ben Jalloun, Rachid Boudjedra, Mourad Bourboune pour n'en citer que quelques uns.⁷«*L'intertextualité est donc partie prenante de la constitution du sens qu'elle détermine et, inversement, le repérage de l'intertexte contribue à l'établissement du sens*», note Sophie Rabau dans *L'intertextualité*. Paris: GF Flammarion, 2002.

8M. Riffaterre. *Sémiotique la poésie*. Paris: Seuil, 1983, p.205-207.

9Gérard Genette. *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, Coll «Points», 1982.

10À ce sujet l'ouvrage de Pierre Darmon, *Femme, repaire de tous les vices. Misogynes et féministes en France XVIe-XIXe siècles*. Ed André Versaille, 2012, présente toute l'histoire de la misogynie en remontant à l'antiquité, au judaïsme, aux Écritures saintes, aux discours des pères d'Église, aux grivoiseries proverbiales...jusqu'au XIXe siècle où cet esprit s'illustre dans différentes formes d'expression artistique comme une littérature que l'on classe aujourd'hui dans le genre fantastique et que l'on désigne par vampirisme des femmes où encore celle dont le thématique se concentre sur l'image fatale de la femme.

ZAOUI, Amine. *La Soumission*. Alger: Marsa, 2001. Œuvres littéraires • BOUDJEDRA, Rachid. *La Répudiation*. Paris: Denoël, 1969. • YACINE, Kateb. *Nedjma*. Paris: Seuil, 1956. Ouvrages critiques • BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978. • BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

Intertextualité mythique et pensée ésotérique dans *Elias* d'Ahmed BENZELIKHA analyse la présence de l'intertexte, la forme sous laquelle il apparaît, les fonctions qu'il assume et le sens qu'il véhicule dans le roman *Elias* d'Ahmed BENZELIKHA.

L'hypothèse serait qu'en tant que phénomène littéraire, la réécriture est une stratégie de l'auteur (ce fin lecteur puisque les écrivains sont d'abord de grands lecteurs) qui participe pleinement à l'édification du sens du texte quel que soit le mode d'insertion de l'intertexte.

En fait, l'intertextualité comme phénomène littéraire et réécriture ne se limite pas au constat lequel met les textes en relation avec un ou plusieurs autres textes, mais elle cherche à rendre compte des liens que les œuvres tissent entre elles, de leur entrecroisement et de leur dépendance. Citations, allusions, références, parodies, imitations...sont de permanents revois de la littérature à elle-même ou à d'autre discours.

Par ailleurs, l'intertextualité constitue un instrument de lecture des textes littéraires pour analyser leur poétique. C'est le propos de mon intervention dont l'objectif est de montrer les modalités de l'écriture dans le roman *Elias* d'Ahmed Benzelikha et de leur rapport à l'intertextualité. Cette lecture vise à dégager une dimension discursive du roman en décryptant le recours à l'intertextualité mythique en élucidant sa fonction.

En effet, c'est à partir d'une somme d'œuvres que l'intertexte mythique peut se lire dans le roman de Benzelikha. Multiple et varié, l'intertexte offre au texte de l'auteur un caractère à la fois poétique mais aussi et surtout sémantique et symbolique.

Les mythes sont mis en scène dans le récit mais dans un contexte nouveau et où l'intertextualité revêt une signification importante à travers le jeu allusif (allusions implicites ou explicites), les clins d'œil, interférences textuelles, métamorphose, dérivation de sens, parodie...

Le roman est une invitation au voyage à travers la Méditerranée traversant temps et espaces revisitant les mythologies du monde et les écritures saintes et autant de textes sacrés et profanes pour raconter l'odyssée d'Elias, son initiation, son mysticisme, sa quête de soi et de connaissance.

Dans *Elias*, le romancier semble renoncer au réalisme en recourant aux voyages dans diverses mythologies par l'entrecroisement du passé et du présent, à la recherche d'une certaine unité et harmonie exprimée avec force à travers l'inscription d'une pensée ésotérique. (L'ésotérisme étant une tradition de la plus haute antiquité de la face cachée de toutes les religions et les philosophies (la gnose, l'alchimie, l'occultisme...), bref tout un domaine spirituel.

Pour analyser les modalités de cette écriture, une série de questionnements s'imposent : le roman d'Elias est-il en relation avec d'autres textes antérieurs ? Reprise de mythes ? lesquels ? Parodie d'une thématique, d'un auteur classique ou imitation ? Quel effet cela produit-il ? Quelles sont les conséquences de cette référence, reprise, parodie ou allusion ?

L'intérêt est donc celui d'analyser le foisonnement intertextuel qui assigne au texte une logique perturbée et un éclatement multidimensionnel correspondant à une abondance de références culturelles et littéraires.

Les liens intertextuels et mythiques ne sont pas que de simples indices de filiation thématique ou d'influence d'un auteur particulier, mais les moyens d'un déplacement, voire d'un détournement pour une construction d'un sens nouveau adéquat au contexte d'énonciation.

L'intertextualité dans *Elias* se répartit en diverses classes bien distinctes : mythologie grecque (Ulysse), orientale (Sindbad), religieuse (les écritures saintes : le messager Elias, Ahl el kahf, les 07 dormeurs), culturelle (l'Histoire des idées) et littéraire (*L'île au trésor* de Robert

Louis Stevenson, *Robinson Vendredi ou les limbes du pacifique* de Michel Tournier, *Le vieil homme et la mer* d'Ernest Hemingway).

Sur le plan thématique, le voyage est une odyssee transportant le lecteur à l'Antiquité méditerranéenne, de la Grèce homérique jusqu'au continent asiatique et en filigrane un univers livresque et un monde mythologique. De ce fait, la structure du récit est particulière et bien qu'elle soit linéaire, elle obéit pourtant à une logique propre au romancier, une logique déroutante par l'éclatement du temps entre l'ère mythologique et le monde contemporain auquel correspond un éclatement spatial entre la Méditerranée, la Grèce, les contrées asiatiques...

L'inscription de l'intertexte mythique dans le récit part de l'idée de ce qu'un texte fait ou peut faire des autres textes, comment il les transforme, les assimile ou les disperse cherchant à comprendre en quoi Ahmed Benzelikha se rapproche ces récits d'aventures comme *L'Odyssée* et d'autres références relatives à l'ésotérisme, de savoir quelles en sont les principales connotations. En effet, si cette inscription consciente manifeste une vérité, celle-ci demeure symbolique.

Dans cette optique, l'intertexte et le mythe apparaissent comme des éléments structurants dans le texte, travaillant son organisation et infléchissant son sens. Et si l'approche intertextuelle analyse les liens qui se tissent entre le texte et son intertexte, elle permet également d'étudier leur fonctionnement afin de dégager leur signification. L'intérêt de cette démarche réside dans le fait de penser l'organisation immanente (l'intérieur) du texte sans pour autant renoncer à sa culture (l'écrivain et ses lectures). Et là je rejoins l'idée du départ selon laquelle l'écrivain est un grand lecteur.

Le récit linéaire d'Elias raconte le parcours d'un personnage aventurier qui part à la quête d'un objet qui semble être concret au début : le masque de Dieu mais à la fin et dans la chute du texte cet objet se révèle abstrait : ce masque, objet de la quête du héros, n'est autre que la recherche d'un sens à la vie par la connaissance et le savoir.

Le programme narratif tel qu'il est élaboré obéit à la structure d'un récit d'aventure de par le parcours d'Elias traversant moult épreuves dont celle de l'énigme à déchiffrer, ce qui donne à la narration un sens métaphysique voire existentiel.

Rangé par un insoutenable sentiment d'échec et laissant tout derrière lui, familles, femmes, enfants et vie professionnelle, Elias part à la conquête d'un nouvel horizon de vie

quittant ainsi sa ville Stasis, incarnation ultime d'un mal sociétal, politique et moral, une cité en crise. Il embarque ainsi sur *Le Moïse*, bateau de la traversée méditerranéenne rencontrant au cours de son périple autant de personnages relevant de la mythologie universelle : celle grecque de la culture hellénique en convoquant Ulysse, Pénélope, le cheval de Troie, celle religieuse : biblique et coranique aussi qu'annonce bien le nom du bateau « Le Moïse » et le nom du héros éponyme Elias. L'onomastique d'Elias dans ce roman renvoie le lecteur à la mythologie religieuse : Elias est une variante d'Elie dérivée de l'hébreu Elijah signifiant « Mon Dieu est Yahvé ». En effet, dans la pointe du roman, le récit fictif d'Elias rejoint la structure mythique du récit religieux auquel s'ajoutent d'autres références repérables dans l'aventure narrée (Ahl el Kahf, les sept dormeurs d'Ephèse, les persécutions d'Elias, sa fuite dans la grotte...) : Elias finira par porter le « *Masque de Dieu* », objet de sa quête ayant donné sens à son existence.

À ces références s'ajoutent celles de tout un monde contemporain qu'illustre parfaitement la référence à une figure importante de l'Histoire des idées René Guénon, celle du personnage Mark IV et les ravages de la mondialisation par l'image du maître du piratage informatique devenu un moyen d'impérialisme intellectuel, de domination.

Du point de vue stylistique, le dialogisme est dominant dans le discours des personnages dont la typologie est très significative.

L'intertextualité mythique à travers la figure d'Ulysse, celle de Sindbad ou le personnage de la toison d'or, le juif errant, met en scène l'exode, l'exil, le voyage, l'aventure, du sens vrai du mythe vers le mouvement de sa sacralisation. La figure d'Elias relève d'une catégorie de mythe identitaire et méditerranéen. Elias est l'incarnation mythique d'un idéal, celui du désir de l'aventure et la quête d'un sens.

Mais ces mythes se trouvent parfois désacralisés et cette ironie, ce refus de prendre le mythe au sérieux, et ce jeu, établissent la distance.

Ce faisant, l'intertexte donne de nouvelles significations intéressantes au mythe tout en permettant une relecture moderne : la figure d'Ulysse pourrait être celle de tout un et celle d'Elias, ce harraga exprime un tragique existentiel car le personnage d'Elias fait circuler une actualité désespérante d'une cité imaginaire, réinventé et réelle, Stasis (désignant dans la Grèce antique une cité-état caractérisée par un déséquilibre dans la répartition du pouvoir) où il se retrouve perdu.

Lié au destin du personnage Elias, le bateau *Le Moïse*, le périple d'Elias et ses mésaventures nous renvoient au mythe du juif errant, le mythe de l'exode. Elias n'est-il pas aussi ce harraga des temps modernes correspondant à son homologue occidental Ulysse et celui oriental Sindbad, de prodiges marins qui échouent de mer en mer mais essaient à chaque fois de se relever ?

Ainsi peut-on lire : « [...] *Il voulait quitter la terre, qualifiée à tort de ferme et rejoindre la mer, la Méditerranée, sa mère, revenir à l'eau, à la matrice, aux vagues et à l'écume, à l'immensité, aux horizons bleutés et infinis, mais surtout à la liberté, aux possibles et à l'absence du possible en l'absence de l'impossible* », écrit-il à la page 9.

Partir pour se purifier (dans l'eau grâce à la mer) et renaître (dans l'espoir d'un monde meilleur), tel semble être l'entreprise d'Elias, n'est-ce pas là une initiation à la vie à l'image d'un myste ? Ici l'on trouve quelques ingrédients du mysticisme et de la spiritualité. Le myste étant l'adepte de mystères dont il garde le secret tout au long des rites en vue d'une renaissance et d'une quête libératrice : le soufisme par exemple est une forme de mysticisme religieux dans la mystique musulmane.

Héros énigmatique, Elias ressemble aussi au Phileas Fogg *Le Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne qui inspire le doute : « *Le commandant Bramble se demandait quel était le véritable but du voyage d'Elias. Voulait-il vraiment aller en Grèce et pourquoi ? Peut-être, se disait-il, qu'il avait une autre destination, cet Elias n'avait pas l'air d'un touriste en mal de croisière, ni d'un trafiquant ou d'un terroriste d'ailleurs, mais pourquoi, dans ce cas, prendre un navire de transport de marchandises pour voyager ? Ce monsieur devait bien cacher quelque chose...* » (15).

Justement cette idée de cacher quelque chose est un leitmotiv qui revient souvent dans la trame romanesque et se confirme tout au long du voyage et de la quête d'Elias (le masque de Dieu), une quête qui plonge le lecteur dans l'univers de l'hermétisme religieux et des sciences occultes, la gnose et les mystères. « *Elias, une nouvelle fois, senti ce besoin de comprendre ce dont le masque de Dieu était le symbole* », cet épisode du périple d'Elias est très significatif dans la mesure où la possession de ce masque d'or devient la raison de toute cette traversée géographique et culturelle.

C'est dans une cité antique romaine appelée Silphium (dont le nom renvoie à une plante aux vertus médicinales cachant bien de mystères mais disparue) qu'Elias lit une inscription sur un bas-relief l'amenant à découvrir, dans la bibliothèque de cette ville, un trésor, il s'agit d'un livre : « *ce qui retînt l'attention d'Elias fut un passage consacré à un masque sacré, un masque tout en or qui avait le pouvoir, disait-on, de révéler à celui qui le revêtait tous les secrets de l'existence* » (32). Cette séquence du récit entraîne le lecteur dans un autre univers, celui de la connaissance et du savoir que permet le livre.

Ainsi la trajectoire d'Elias suit celle d'une référence incontournable dans l'ésotérisme : René Guénon (1886-1951) : écrivain ésotérique de formation catholique et universitaire classique il fut partisan de la théologie de Saint-Thomas d'Aquin et Jacques Maritain avant de passer à l'Islam en 1930 au terme d'un parcours compliqué incluant avant la première guerre mondiale les organisations occultistes, l'église gnostique et la franc-maçonnerie. Il dresse le déclin de la spiritualité occidentale et le constat impitoyable de la modernité (*La crise du monde moderne* 1927) soutenant une doctrine traditionnelle éternelle voyant le véritable ésotérisme par l'hindouisme, l'Islam, le taoïsme, le canal du soufisme d'Ibn Arabi (1165-1240), le christianisme antique et médiéval et la franc-maçonnerie dans la mesure où ces courants illustrent la vérité universelle et intemporelle (*L'Homme et son devenir selon le Védanta*, 1925, *Le symbolisme de la croix*, 1930).

D'autre part, le personnage de Morfal, parti lui aussi à la recherche du « *Masque de la connaissance* », incarne l'idée d'une harmonie entre le spirituel et le scientifique qui, ensemble peuvent expliquer le monde.

Alors ce qui ressort de cette lecture intertextuelle c'est que d'une part : « *L'homme ne peut se passer de mythes ni de symboles* », et que l'idée du progrès s'affirme dans son désir de réconcilier religion et science dans un savoir unique : un nouveau visage de l'ésotérisme.

Chapitre VI Herméneutique et anthropologie de l'œuvre

1-Art et science d'interprétation des textes

Herméneutique, Hermenio, Hermès, ces termes venant tous du grec se rapportent à l'herméneutique comprise dans un sens général de l'art d'interpréter les textes et en déchiffrer le sens implicite.

Mais à l'origine et dans la mythologie grecque, Hermès, messager des dieux (interprétant aux humains la volonté des dieux), conducteur des âmes, est en fait le patron de l'herméneutique franchissant les limites entre les deux mondes et les deux univers du sacré et du profane rendant à la présence ce qui avait été englouti par l'absence et l'oubli³².

En un sens restreint, *Hermenio* est le verbe qui signifie interpréter et expliquer. En traduction, la science herméneutique se rattache aux fondements et aux principes de l'interprétation biblique.

Dans l'acception générale, l'herméneutique est alors la science d'interpréter les œuvres humaines artistique au sens général : littéraire, cinématographique et même scientifique. Lire un roman ce n'est pas seulement en déchiffrer le sens mais c'est surtout rentrer dans un monde que le texte décrit et la traversée de ce monde non seulement marque le lecteur, elle est capable aussi de transformer sa vision du monde.

Cette expérience d'interpréter les œuvres a été examinée par des philosophes du XIX^e siècle dont Gadamer la considérant comme approfondissement mais le tournant herméneutique on le doit notamment à Paul Ricœur pensant cette critique de la vérité comme une transformation de soi et une grande liberté s'inscrivant dans un débat ayant opposé le fondateur de la phénoménologie Husserl et le précurseur de l'herméneutique Heidegger.

D'un apport certain, la philologie participe pleinement et activement dans la lecture herméneutique dans la mesure où elle procède d'un travail d'érudition sur le texte ayant pris plusieurs formes au cours de l'histoire.

Héritière du positivisme, cette tendance a pour objet de construire une version textuelle

³² Jean Starobinski. *La Relation critique*.

de référence, à travers une démarche comparatiste, différents états et de multiples versions des œuvres à une critique à la fois matérielle (graphologique), intellectuelle (critique grammaticale et rhétorique) et historique (enquêtes sur les contextes susceptibles d'éclairer et d'engager des choix éditoriaux).

La philologie ne se limite pas au sens littéral mais va au-delà produisant la monumentalité et la sacralité du texte établi voulant atteindre le sens absolu qui se lit dans le couple notionnel lettre/esprit et se cherche dans le style du texte.

Parallèlement, si à l'âme des œuvres d'art des philosophes comme Kant ou encore Hegel engagent tout un processus métaphysique, d'autres lui attribuent un idéal esthétique interrogeant l'univers stylistique comme monde possible autorisé par le texte et sa diction et enfin généré par la lecture.

Cette conception herméneutique du style on la rencontre également dans le versant poétique de l'approche textuelle par les travaux de Genette sur la fiction et la diction où les registres littéraires, les figures de rhétorique et autant de modalités scripturaires sont pensés comme sémiotique de l'amplification et comme forme poétique du message verbal.

Justement, la stylistique est cette discipline universitaire qui se rattache beaucoup à la science herméneutique. Fondée par Charles Bally, la théorie se rapporte aux faits et mécanismes d'expressivité verbale que l'on désigne communément sous le vocable de style.

Au tournant du XXe siècle, la stylistique croise d'autres théories en linguistique, sémiotique et en poétique structuraliste pour en avoir le statut d'une science interprétative.

La lecture stylistique des extraits suivants permet d'identifier une thématique fondamentale des rapports humains et une problématique centrale, celle de l'altérité à travers un discours poétique sur la ville.

En effet, l'analyse de l'énonciation et de la métaphorisation permettent de montrer comment chaque texte se représente la ville et l'espace décrit pour méditer longuement sur l'altérité.

Texte 1

De Rica à Iben

À Smyrne

Les habitants de Paris sont d'une curiosité qui va jusqu'à l'extravagance. Lorsque j'arrivai, je fus regardé comme si j'avais été envoyé du ciel : vieillards, hommes, femmes, enfants, tous voulaient me voir. Si je sortais, tout le monde

se mettait aux fenêtres ; si j'étais aux Tuileries, je voyais aussitôt un cercle se former autour de moi ; les femmes mêmes faisaient un arc-en-ciel nuancé de mille couleurs, qui m'entourait. Si j'étais aux spectacles, je voyais aussitôt cent lorgnettes dressées contre ma figure : enfin jamais homme n'a tant été vu que moi. Je souriais quelquefois d'entendre des gens qui n'étaient presque jamais sortis de leur chambre, qui disaient entre eux : Il faut avouer qu'il a l'air bien persan. Chose admirable ! Je trouvais de mes portraits partout ; je me voyais multiplié dans toutes les boutiques, sur toutes les cheminées, tant on craignait de ne m'avoir pas assez vu.

Tant d'honneurs ne laissent pas d'être à la charge : je ne me croyais pas un homme si curieux et si rare ; et quoique j'aie très bonne opinion de moi, je ne me serais jamais imaginé que je dusse troubler le repos d'une grande ville où je n'étais point connu. Cela me fit résoudre à quitter l'habit persan, et à en endosser un à l'européenne, pour voir s'il resterait encore dans ma physionomie quelque chose d'admirable. Cet essai me fit connaître ce que je valais réellement. Libre de tous les ornements étrangers, je me vis apprécié au plus juste. J'eus sujet de me plaindre de mon tailleur, qui m'avait fait perdre en un instant l'attention et l'estime publique ; car j'entrai tout à coup dans un néant affreux. Je demeurais quelquefois une heure dans une compagnie sans qu'on m'eût regardé, et qu'on m'eût mis en occasion d'ouvrir la bouche ; mais, si quelqu'un par hasard apprenait à la compagnie que j'étais Persan, j'entendais aussitôt autour de moi un bourdonnement : « Ah ! Ah ! Monsieur est Persan ? C'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être Persan ? ».

À Paris, le 6 de la lune de Chalval, 1712 Montesquieu. *Lettres persanes*, XVIII^{ème} siècle

Texte 2

Lorsqu'on a tourné la rue en laissant à gauche le bâtiment des haras, on commence à sentir l'animation de la grande ville. La chaussée qui fait le tour de la place de l'Esbekieh n'a qu'une maigre allée d'arbre pour vous protéger du soleil; mais déjà de grandes et hautes maisons de pierre découpent en zigzags les rayons poudreux qu'il projette sur un seul côté de la rue. Le lieu est d'ordinaire très frayé, très bruyant, très encombré de marchandes d'oranges, de

bananes et de cannes à sucre encore vertes, dont le peuple mâche avec délice la pulpe sucrée. Il y a aussi des chanteurs, des lutteurs et des psyllés qui ont de gros serpents roulés autour du cou (...) un vieillard jovial fait danser avec le genou de petites figures(...)Un cercle émerveillé de femmes, d'enfants et de militaires applaudit naïvement ces marionnetteséhontées(...) Parmi les boutiques où l'industrie européenne attire le mieux les plus riches habitants du Caire, les Turcs réformistes, ainsi que les Coptes et les Grecs, plus facilement accessibles à nos habitudes, il y a une brasserie anglaise où l'on peut aller (...). Un autre lieu de refuge contre la vie orientale est la pharmacie Castagnol, où très souvent les beys, les muchirs et les nazirs originaires de Paris viennent s'entretenir avec les voyageurs et retrouver un souvenir de la patrie (...). Un préjugé des Européens du Caire, c'est de ne pouvoir faire dix pas sans monter sur un âne escorté d'un ânier. Les ânes sont forts beaux, j'en conviens, trottent et galopent à merveilles ; l'ânier vous sert de cavasse et fait écarter la foule en criant Ha! ha! iniglac! Smalac! Ce qui veut dire à droite ! À gauche ! Les femmes ayant l'oreille ou la tête plus dure que les autres passants, l'ânier crie à tout moment : la bent! (hé femme) d'un ton impérieux qui fait bien sentir la supériorité du sexe masculin.

Gérard de Nerval, *Voyage en Orient I* (pp.169-173). Paris : Flammarion, 1980 (1ère éd 1852)

Texte 3

New York est une ville implacable, bercée par un air étonnant, surexcitant et qui ne vous laisse pas de trêve. Vous descendez de trente étages, vous levez la main, un taxi s'arrête, vous fait faire dix blocs, vous jette devant un building, un ascenseur vous happe, de nouveau trente étages, « how do you do ? ». Le cœur de New York bat plus vite que celui de ses hommes qu'elle abandonne au bord d'une crise dite cardiaque mais en fait passionnelle. Passion de New York, de ses rues étroites, de ses alcools, de son odeur, de son rythme. Le sang bat trop vite au poignet de ces Américains naïfs, fatigués, persuadés que le temps est fait pour être gagné. Gagner le temps sans savoir le perdre, quelle douce folie ! Cela leur donne heureusement cette merveilleuse conception de l'argent fait pour être dépensé, de l'objet fait pour être jeté après

usage que ce soit une voiture ou un Kleenex. Avec (bien sûr) cette effrayante exagération de l'électricité qui rend introuvable un restaurant à New York où l'on puisse déjeuner à midi sans dix lampes allumées. On ferme les rideaux sur cette incertaine lumière du jour, à la merci d'un nuage, et l'on allume la fidèle électricité.

Ce n'est pas une ville familière, c'est une ville vorace et tendue. Nulle place pour le flâneur. New York a ses adieux : le jour, ce sont l'ordre, l'instinct grégaire, l'argent, l'avenir ; la nuit, ce sont l'argent toujours, l'alcool, la solitude. On ne peut supporter longtemps de se sentir une âme de touriste, d'étranger à cette foule rapide, indifférente, dressée.

Françoise Sagan. *Bonjour New York*. (1^{ère} éd 1956). Éd. De l'Herne, 2007.

Texte 4

(...) Et Rien ne ressemblera plus jamais à Beyrouth que nous avons connu généreuse et belle. Maintenant elle est grise, j'y sens l'odeur fade de la mort. On survole Beyrouth, dont on voit mieux, d'en haut, les plaies ouvertes, les quartiers écrasés, séparés par la longue saignée verte de la rue de Damas (...) ce fantôme de ville où la mort rôde encore, même si les combats ont cessé. Telle était donc Beyrouth.

On vit le jour au jour sans se poser de questions. Comme à chaque interruption de la guerre, Beyrouth panse ses plaies avec un optimisme que rien ne semble devoir abattre.

Quel calme étrange, aujourd'hui, sur Beyrouth. Un calme que rien ne justifie, si ce n'est l'attente anxieuse qui tend les nerfs et brouille les esprits. Comme toujours avant un affrontement, Beyrouth cent fois ressuscitée se prépare au pire.

Était-ce le bonheur ? En tout cas, cela y ressemblait. Rien de plus délicieux que de flâner dans Hamra en fin d'après-midi, quand Beyrouth émergeait de la sieste et se préparait à une longue soirée. Tout ici semblait fait pour les femmes, leurs parures, leurs amours, leur beauté

Les grosses voitures américaines aux carrosseries vert pistache ou rose bonbon (...) Sous les palmiers et les eucalyptus, des tables sont disposées en rond. À droite, sur

un buffet drapé de blanc, deux serveurs achèvent de placer les flûtes, les seaux à champagne et les plateaux de petits fours autour d'un énorme gâteau à la croûte vert céladon. À gauche, sur un autre buffet, une mosaïque d'odeurs et de couleurs : mezzés, vastes plats remplis de taboulé, piles de petits pains ronds, houmous et l'indispensable Kebbé de chez Ajami .

Où sont les chrétiens, où sont les musulmans ? On ne sait pas très bien. C'est ça le Liban, mille liens enchevêtrés.

Josette Alia. *Quand le soleil était chaud*. Paris : France Loisirs, 1993 (1ère éd Grasset, 1993)

2-Regard anthropologique et stylistique de l'énonciation dans quelques romans

Moi, Sindbad, j'étais un homme heureux...Fils d'un des plus grands marchands de Carthago³³, j'avais hérité à la mort de mon père d'une fortune considérable. Je passais tout mon temps à me divertir avec mes amis. Je m'imaginai que tout cela durerait toujours. Je vécus ainsi longtemps jusqu'à ce que je découvre la raison et revienne de mon égarement. Je constatais que ma fortune s'était épuisée et ma situation détériorée. Un jour, je n'eus plus rien et la perspective d'être pauvre me fit frémir de peur (...).

J'embarquai donc à bord d'une barque de pêcheur avec une vingtaine d'autres personnes à la conquête de l'Europe où je pensais faire fortune puis revenir parmi les miens vivre sur le même train qu'auparavant.

Dans la chaloupe, nous étions entassés comme des animaux sans vivres. Pour voyager, chaque passager déboursait l'équivalent d'une année de travail. Parfois, la famille cotisait pour offrir la traversée. Le patriarche vendait ses moutons, la marâtre ses tapisseries, la marmaille les colifichets fabriqués par amour de l'art.

D'étranges odyssées se tramaient ainsi sur la Méditerranée, notre mer blanche, qui se teintait du sang de ces futurs naufragés au large des côtes maltaise ou siciliennes.

³³ Ville fictionnelle, quelque part en Algérie, que le narrateur s'est inventée pour raconter son histoire et ses aventures.

Carthago était prodigue de marins désespérés. Il s'élançait de ses rives beaucoup d'embarcations. Le mouvement s'accélérait tant la jeunesse de la cité jadis glorieuse désespérait de jamais connaître le bonheur.

Finalement, sous un soleil de plomb, nous échouâmes sur l'île de Gozo où nous eûmes secourus par les équipes dévouées du HCR. Elles nous soignèrent et nous mirent à l'abri dans un camp. Là, on nous interrogea pendant des jours, cherchant à établir qui venait d'où pour savoir en quel lieu le renvoyer. Bien entendu, personne ne disait rien car tous nous avions brûlé nos passeports. A Carthago, on nous appelait les Harragas-les incendiaires-ceux qui mettaient le feu à leurs papiers d'identité. Langage imagé qui me plaisait à moi, Sindbad, embarqué dans une histoire qui me dépassait par la faute de mon étourderie³⁴ (...). Moi Sindbad qui ressemblait au bon sauvage du conte.

Salim Bachi. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Paris : Gallimard, 2010, pp. 57-70

Le texte de Salim Bachi aborde un thème d'actualité celui de l'immigration clandestine des jeunes algériens dans un cadre socio-historique bien déterminé mais qui se lit sous le voile de la fiction mythologique.

La manière dont l'aventure dans la mer méditerranéenne est décrite oriente le lecteur vers une perspective anthropologique mettant l'accent sur une constante référentielle, celle de l'exode et le désir d'ailleurs. Ainsi tout le texte est rythmée par ce nomadisme et cette mobilité multidimensionnelle dans l'espace à travers la Méditerranée et dans le temps convoquant l'ère mythologique.

Le narrateur s'identifie à un personnage légendaire, Sindbad le marin, une figure mythique de l'Orient à laquelle recourt le texte pour établir un rapprochement par la tonalité ironique.

Le texte révèle enfin une empreinte culturelle bien évidente à travers l'inscription de la figure mythique de Sindbad le marin comme image universelle de l'aventure dans un roman qui baigne dans l'interculturalité.

D'autres corpus littéraires constituent l'objet d'étude à travers un regard croisé en se penchant sur l'analyse du discours dans l'œuvre de l'écrivain libanais Alexandre Najjar.

Cette réflexion s'interroge sur mouvement incessant de l'identité vers l'altérité en examinant la façon dont l'une répond à l'autre dans quelques romans historiques de l'écrivain libanais francophone Alexandre Najjar.

Phénicia, Athina, Berlin 36, L'Astronome, Harry et Franz sont des romans où Histoire, fiction, confession et biographie se confondent à travers des formes multiples comme la correspondance, l'écriture de la mémoire et le portrait et où l'œuvre propose une formule hybride à la frontière du roman et de la vérité historique quant à la question de l'altérité.

À travers le symbole-clé du « miroir » du roman historique, il s'agit de lire cette représentation, reconstitution et reconfiguration des figures de l'altérité, celles-ci se prêtent à un examen qui allie parfois concepts psychologiques et images archétypales.

Dans la vaste tradition littéraire qui approche la question de l'identité et de l'altérité, des œuvres s'imposent comme références inéluctables : de la célèbre formule grecque « connais-toi toi-même » aux récits de voyage des orientalistes en passant par *Les Essais* de Montaigne, *Les Lettres Persanes* de Montesquieu, *Les Confessions* de Rousseau...etc., identité et altérité ont toujours préoccupé les esprits à travers les siècles provenant d'une curiosité intellectuelle et d'une culture du regard sur soi et sur l'autre.

Si les récits de voyage en Orient ont donné matière à l'orientalisme artistique et littéraire ses lettres de noblesse, la question de l'altérité reste toujours liée au regard hégémonique de l'écrivain ou de l'artiste occidental : altérité radicale, reconnue ou exotisme comme esthétique du divers sont autant de conceptualisations pour définir identité et altérité dans la littérature.

Au-delà de toutes les controverses qu'une telle littérature a suscitées et que les études postcoloniales ont bien soulevées, la question de l'identité et celle de l'altérité se pensent différemment d'une époque à une autre, d'un contexte à un autre et d'un écrivain à un autre.

Hormis l'apport indéniable des approches philosophiques sur cette problématique fondamentale des rapports humains, les sciences humaines ont permis de comprendre le processus des mythologies personnelles, l'effort de l'écrivain de se construire une identité et un ou des imaginaires en se projetant sur l'autre, l'ailleurs et sur une autre réalité. S'ajoute à cela la critique qui, avec le structuralisme, a rendu possible l'étude du texte littéraire, tout genre confondu, d'en analyser les règles et les fonctionnements.

Partant de là, le propos est une lecture destinée à montrer en quoi l'Histoire romancée ou le roman historique, traitant de la question de l'identité et de l'altérité, est susceptible

d'éclairer tout le sens du texte, sa portée morale et philosophique et la pensée de son auteur, de l'interférence des représentations de l'identité et de l'altérité en termes de recoupement et de complémentarité.

Dans les romans historiques d'Alexandre Najjar où la diversité est acceptée, perçue comme source de richesse d'une Histoire en partage, ce rapport identité/altérité est étudié à travers les différentes représentations auxquelles nous invitent la création littéraire entre Histoire et fiction par les moyens poétiques et symboliques.

Quatre points seront donc abordés : le recours au mythe, plus qu'un prétexte, est une formule pour le discours sur l'altérité, la rencontre avec le « Divers » ou l'expérience exotique, réquisitoire contre le racisme et plaidoyer pour le respect de l'autre et enfin la grandeur de l'altérité. Tels sont les différents points qui traversent cette réflexion résumant l'essentiel de la pensée de l'auteur.

La figure mythique comme formule de l'altérité

Phénicia est le roman qui fait revivre une civilisation ingénieuse, célébrant un peuple de navigateurs et de négociants. Sous le voile romanesque, l'épisode historique du siège de Tyr et l'opposition des « Tyriens » est raconté alternant deux points de vue, celui de l'assiégé et de l'assiégeant, de la figure mythique de la résistance Elissa et du roi conquérant de Macédoine Alexandre le Grand ; mais dans un combat et un affrontement qui accentuent le respect.

Aux vertus de l'imagination s'ajoutent un récit épique et une histoire d'amour où se lisent l'héroïsme d'Elissa, l'aventurière partie se trouver un mari à Carthage, colonie phénicienne qui laissera pourtant mourir Tyr, trahie aussi par Sidon et Byblos.

Au-delà des reconstitutions fidèles du passé antique, une allégorie du Liban actuel se dessine en filigrane : un Liban vaincu parce que divisé : jadis entre cités rivales et aujourd'hui entre communautarisme et confessionnalisme.

À travers la double narration du récit des assiégeants et celui des assiégés, le roman se termine sur une pointe finale comme morale pour les deux camps adversaires : Elissa finit par comprendre que la guerre est une tragédie et Alexandre le Grand sentit d'être fragile malgré l'auréole de gloire dont il s'était toujours couvert.

D'autre part, le sage Zenon n'ayant jamais compris la volonté de domination d'Alexandre le Grand et se désolant de la fin tragique de ce bourreau de Tyr, prêchait l'égalité et la fraternité :

À mes yeux, dit-il, nous ne devrions pas vivre répartis en cités ni en peuples, chacun définit ses propres critères de justice. Il faudrait plutôt considérer que tous les hommes sont des concitoyens et qu'il existe un mode de vie et un monde uniques, comme pour un troupeau nourri ensemble dans le même pâturage sous une loi commune, *Phénicia*, p.210.

La comparaison pastorale qui clôt le récit de l'épopée phénicienne marque ainsi le triomphe du stoïcisme.

Dans *Athina*, le roman est écrit au féminin. Le discours est porté par une femme-symbole. C'est le portrait d'une jeune fille déterminée à conquérir sa liberté. Encore une fois, le fond historique de la guerre d'indépendance grecque et l'occupation ottomane est l'occasion pour réfléchir sur l'obstination de la femme et sa quête de liberté à l'image d'Athina, la Méditerranéenne qui s'opposa farouchement au despotisme ottoman.

Ce repère métaphorique permet certes de transcrire cette tension Femme/ Homme dans le discours de l'altérité ; mais aussi et surtout de témoigner du rôle de la femme au même titre que l'homme dans le combat et l'aspiration à la liberté.

Nourris de métaphores et de ressorts symboliques, ces romans historiques sont de véritables pages poétiques où le romancier laisse libre cours à sa puissance créatrice en narrant le parcours de personnages aux destins exceptionnels qui passionnent parce qu'ils vont jusqu'au bout dans leur quête de vérité, de bonheur, de liberté et d'amour et où les intrigues amoureuses ne sont que le support narratif séduisant d'une réflexion philosophique sur l'altérité féminine qui, dans *L'Astronome*, sera doublée d'une perspective exotique.

La rencontre avec le « Divers »

L'écriture de *L'Astronome* polarise l'exotisme à partir de la relation entre l'Orient et l'Occident. En s'attardant sur la société toscane et ses icônes, celle libanaise est aussi présente à travers un discours historique d'une rencontre entre Orient et Occident où l'expérience exotique ne se lit pas comme une simple image mais comme un exotisme qui construit l'autre comme identité.

Dans le sillage du roman historique méditerranéen, *L'Astronome*³⁵ a pour toile de fond la Florence des Médicis et l'Orient du début du XVIIe siècle où François, un jeune astronome parisien, fêtu d'astronomie, entre au service de Galilée, savant, homme de génie combattant l'obscurantisme mais emporté par une souffrance secrète après avoir cédé aux pressions de son entourage en quittant la femme qu'il aimait.

François, parfait navigateur, est appelé au service de Galilée qui voulait mettre à l'épreuve une de ses créations originales dont l'existence doit rester secrète : le celatone, sorte de lunette d'approche et instrument permettant aux navigateurs de déterminer leur position géographique de n'importe quel endroit dans la mer. L'expérimentation de cette invention va conduire l'assistant Francesco au Liban sur un navire qui appareille pour une mission politique. Le celatone entraîne l'assistant dans une périlleuse aventure où d'invisibles comploteurs se préparent à mettre la main sur l'invention. Francesco fait preuve de courage et défend jusqu'au bout la mission qui lui était confiée.

En même temps, l'émir du Mont Liban Fakhreddine II, exilé en Toscane, fait la rencontre du savant où Francesco fait la connaissance d'une libanaise, une proche du prince, dont il tombe amoureux. Mais cet amour est soldé par l'échec : sous l'emprise de sa famille, Najla est contrainte à un mariage forcé étant déjà promise à un riche musulman.

Au lendemain du fameux procès de Galilée, le jeune homme rassemble ses souvenirs pour raconter sa propre expérience d'un astronome occidental amoureux d'une orientale.

En effet, ce roman d'amour et d'aventure retrace tout un pan d'Histoire entre Orient et Occident : l'Occident du savoir et de la quête de vérité combattant l'obscurantisme religieux, celui des orientalistes, du protectorat et des relations diplomatiques... ; mais aussi et surtout

³⁵ Dans le roman, Galilée et sa science occupent une place centrale. Personnage éponyme, la narration met en avant un discours scientifique, notamment le fonctionnement des astres, dont la trame romanesque semble s'accaparer. Bien que la présence de Galilée soit encadrée par de nombreux éléments biographiques réels, il n'en reste pas moins que le portrait qui lui est réservé fait de lui un personnage de roman. S'ajoute à cela le récit fictif à travers l'histoire d'amour entre Najla et François. La narration intègre des noms de savants tels Nicolas Copernic, Johannes Kepler, Tycho Brahé, Giordano Bruno et bien d'autres encore. Des personnages historiques également comme Cosme II, Robert Dudley, Fakhreddine II tout comme des hommes d'Église, protagonistes ou servant la mise en contexte.

d'un amour exotique et impossible entre Najla et François, entre l'Orient et l'Occident. Une métaphore doublement significative.

L'Orient, comme « invention de l'Occident », l'incontournable thèse d'Edouard Saïd s'illustre parfaitement dans le discours de François dans ses descriptions de Najla, de sa beauté orientale, de Deir-el-kamar, « Couvent de la Lune », qui fascine François et lui fait dire : « *Il est des lieux qui vous donnent l'envie d'y vivre éternellement. J'aurais souhaité rester plus longtemps converser avec ses hommes et ses femmes, admirer ses vieillards, boire de son eau et de sa lumière...* », p. 159. Or il est contraint de rentrer chez lui une fois sa mission de protéger le prince et ses proches des Ottomans est achevée.

Pour l'astronome qu'il est « *L'observation des étoiles fût l'école de l'amour* », puisque tous deux ont en commun : « *la quête, la contemplation et le bonheur de découvrir* », *L'Astronome*, p.171.

Enfin, François et Najla est le couple métaphorique d'une longue histoire entre la France et le Liban.

Plaidoyer pour le respect de l'autre et réquisitoire contre le racisme

Berlin 36 aborde la notion de l'altérité/identité et les conflits qu'elle peut occasionner et a occasionné tout au long de l'Histoire. Le roman montre à travers narrateurs et personnages leurs efforts pour comprendre les autres, ceux qui appartiennent à d'autres univers, à d'autres cultures, à d'autres religions, ayant une autre couleur et une conception du monde et de la vie différente, grande diversité du monde qui a toujours été source de tensions et de conflits entre civilisations.

Dans ce roman, et face à un humanisme ébranlé, le romancier endosse l'habit de l'avocat et s'élanche dans son éloquence contre toute forme d'injustice, luttant pour un idéal de la tolérance, du respect d'autrui comme le souligne, d'ores et déjà, le prologue de *Berlin 36* :

Sans Jesse Owens, je n'aurais jamais visité l'Amérique. Depuis des années, un ami libanais établi à Boston m'invitait à passer quelques jours chez lui, mais je ne me décidais pas, paralysé par mon mépris pour la politique américaine de Georges W. Bush, trop arrogante à mon goût. Le jour vint enfin où, pris de passion pour Jesse Owens, je résolus de franchir le pas. Car ce personnage représentait à mes yeux l'Amérique telle que je l'aimais : audacieuse, volontaire, libre. Pour moi, Jesse Owens n'était pas seulement l'athlète accompli qui avait brillé aux jeux olympiques de Berlin, c'était aussi l'homme qui avait surmonté la ségrégation

qui minait son pays et ridiculisé les théories de la suprématie aryennes prônées par les nazis. Au Liban, j'avais, comme lui, connu les «apartheids» et la résistance aux «ténèbres organisées»: ne pouvais rester insensible à son combat contre le racisme et la haine. P11.

Ainsi *Berlin 36* est une page de l'Histoire qui amène le romancier à faire le portrait de Jesse Owens, cet athlète afro-américain qui: «symbolisait la résistance pacifique à la bêtise humaine, au racisme, à la haine, à la dictature» ayant su dépasser les différences de nationalité et de couleur pour la revendication de ses performances sportives et surtout ayant désavoué ce «monstre, Hitler, qui a fait basculer le monde dans l'horreur», p.277. Avec cet athlète, la question raciale commençait à évoluer et il fallait une médaille d'or aux J.O. «pour que le peuple américains reconnût enfin qu'un Noir valait un Blanc?», 183.

Je suis fier d'être Américain. Je vois le soleil briller à travers les nuages quand je me rends compte que des millions d'Américains reconnaissent enfin que ce que nous accomplissons, nous, les Noirs pour la gloire de notre pays et de nos compatriotes, et que les Nègres sont aussi des citoyens à part entière, p. 186.

Quant au réquisitoire contre le racisme, il est soutenu par l'éloquence dérisoire dans le discours du IIIe Reich Hitler et tout le portrait que lui consacre le roman: ainsi peut-on lire lors de sa rencontre avec l'athlète: «-Ce que je craignais est en train d'arriver. Je ne veux pas être obligé de serrer la main à des Nègres. Ils sont en train de tout gagner parce qu'ils bénéficient de la force physique de l'homme primitif. A l'avenir, il faudra empêcher cette concurrence déloyale en interdisant les Jeux aux athlètes de couleur!», p.183. Et pour éviter que le CIO (Comité International Olympique) lui reproche un favoritisme contraire au protocole de l'organisation olympique, il réfléchit et se résout à cette idée, écoutons-le s'adressant à son assistant:

-Avez-vous vu courir cette Américaine, comment s'appelle-t-elle déjà?

-Helen Stephens.

-Oui, oui, Helen Stephens. Elle a si brillamment remporté l'épreuve du 100 mètres. Quelle énergie, quelle puissance! Le type même de la femme aryenne...Il faut absolument que je la rencontre. Quel âge a-t-elle?

-Dix-huit ans, je crois.

- Très bien. En félicitant une championne américaine blanche, je montrerai à l'opinion publique que mon

problème n'est pas avec les Américains, mais avec les Nègres, pp. 183-184.

L'évènement des Jeux Olympiques est ainsi une parfaite illustration de l'identité et de l'altérité au miroir d'une histoire autour de laquelle gravitent également d'autres personnages comme Goebbels et Goring trompant le monde sous cachant derrière le masque pacifique de l'Allemagne, la figure désacralisée du baron Pierre de Coubertin qui soutenait l'esprit nazi ...; mais aussi bien d'autres qui se détournent du terrorisme intellectuel et des théories racistes comme Cheick Pierre Gemayel et pour qui l'évènement a dévoilé les revers de l'idéologie d'Hitler malgré son organisation et efficacité.

Grandeur de l'altérité

Harry et Franz est l'histoire d'une rencontre inattendue de deux êtres que tout oppose : les frontières, la guerre et la carrière ; mais qui s'avèrent complices contre l'extrémisme, l'obscurantisme et l'arbitraire des nazis.

En effet, les deux héros de ce roman ont bel et bien existé, ils se sont réellement vus au moins une fois. Or s'il n'est pas sûr que l'aumônier allemand l'abbé Stock ait sauvé le comédien français Harry Baur dans un Paris sous occupation nazie, le romancier imagine et donne suite à cette rencontre aussi brève soit-elle et tisse autour d'eux un roman où l'arrière-plan historique donne la parole à l'altérité comme discours hymne à la fraternité et à la paix.

Grande célébrité ou, comme on se plait à l'appeler « monstre sacré » du cinéma français muet et parlant, acteur de théâtre également, Harry Baur a joué les rôles de Jean Valjean des *Misérables*, de Volpone, de Beethoven interprétant aussi le personnage d'un juif car, alsacien de père, il maîtrisait la langue allemande. Or ce rôle lui a valu une rumeur d'être juif à laquelle s'ajoutent sa solidarité avec les acteurs juifs et les origines de sa seconde femme Rebeca Behar ou Rika Radifé. Dénoncé par ses pairs, la Gestapo procède à la chasse aux sorcières incarcérant et torturant l'acteur qui mourra très peu de temps après sa sortie de la prison.

Mais dans sa cellule, dans les geôles parisiennes du III^e Reich, il trouvera un apaisement quand il fait la rencontre de Franz Stock, allemand, francophile, aumônier assistant les prisonniers français.

Et en dépit de cette « *sale guerre* » une belle illustration de l'amitié va lier les deux personnages amenant à la libération du comédien français par le soutien infailible et le

dévouement sacré de Franz Stock envers sa mission humanitaire. Fustigeant la barbarie nazie, l'aumônier passe à l'acte en défendant Harry Baur jusqu'au bout écoeuré par les actes de ses compatriotes, les diktats nazis.

Rigoureusement structuré, le discours du roman relève nettement du genre judiciaire où derrière le personnage de l'aumônier se profile l'avocat qui occupe le devant de la scène intervenant sur ce chef d'accusation, écoutons-le :

Harry Baur est issu d'une famille chrétienne d'Alsace, il a été baptisé et élevé par une religieuse, il a fait sa première communion chez les Maristes, il a été confirmé par l'archevêque de Paris et s'est marié à l'église. Il a même failli devenir séminariste ! (...) Sûr et certain ! Je lui ai même donné la communion dans sa cellule. Voici les documents qui corroborent mes affirmations. (...) La plupart des Turcs sont des musulmans de rite hanafite. Or Rika Radifé est d'origine turque ; elle est née à Constantinople. La Gestapo lui a d'ailleurs envoyé un imam pour vérifier sa connaissance du coran ! Pour renforcer mon argumentation, je déplace le débat sur le terrain politique : (...) Ayant marqué un nouveau point, je déplace le débat sur un autre terrain, pp.137-138.

Outre le geste humanitaire du représentant de la Mission Catholique Allemande à Paris, l'abbé Stock, le roman signale au passage le grand rôle aussi de la mosquée de Paris pour sauver des vies en temps de crise :

Je sais que le Commissariat général aux questions juives demande à la mosquée de Paris de prouver ou d'invalider la qualité des personnes qui se disent musulmans mais qu'il « soupçonne » d'être juives. Or, j'ai appris, sous le sceau du secret que le fondateur et recteur de la mosquée, Kaddour Benghabrit, et son personnel administratif délivrent parfois aux juives, quand les circonstances s'y prêtent, de fausses attestations de musulmans ou de conversion à l'islam afin de les aider à échapper à l'arrestation ou à la déportation, p.81.

La grandeur de l'altérité se lit dans cet épisode à travers le contact humain et les échanges entre le comédien et l'aumônier dans un univers de brutalité, de haine et de rejet implacables. En somme, un roman de la réconciliation possible.

Les romans historiques d'Alexandre Najjar sont ainsi les topos d'une utopie, celle du vivre-ensemble, lieu imaginaire et parfait que l'écriture crée et recrée sans cesse à travers la question fondamentale de l'altérité et du dialogue interculturel.

Plaidoyer et réquisitoire sont autant de formes structurant le roman historique et les valeurs qu'il porte à travers la rhétorique accusatrice et le témoignage éloquent sur l'identité et l'altérité incitant à la réflexion sur le respect de l'autre, la tolérance, sur les dérives de la guerre, sur l'extrémisme, le terrorisme, le racisme, la dictature et la grandeur de l'altérité.

L'histoire est ainsi un immense réservoir de thématiques variées sur les rapports humains et la fiction comme possibles de sens à travers l'imagination, la fable, le symbole et l'allégorie.

Une autre étude sur un corpus littéraire suivant une approche interdisciplinaire dans un article publié dans Les Cahiers du SLADD N°11 septembre 2021 : *Message d'outre-tombe et autres nouvelles : écriin d'une allégorie, rhétorique d'une œuvre posthume de Mustapha BEKKOUCHE*.

Dans cette journée consacrée au chahid Mustapha Bekkouche, il convient qu'honorer en tant que martyr de la révolution, il le soit également dans les Lettres pour les quelques textes qui ont pu échapper à la destruction dans les années 50 et notamment pour ce *Message d'outre-tombe*, à travers une lecture de son œuvre posthume.

C'est donc en partant d'un cheminement esthétique que je me propose de lire ce que son oeuvre posthume nous invite à réfléchir dans cette journée de lectures croisées où toutes les interventions présenteront des explorations rigoureuses, riches et variées de textes publiés à titre posthume sous l'éclairage historique, philosophique, linguistique et littéraire.

La lecture que je me propose tourne autour de trois axes. Le premier se veut une lecture contextuelle qui interroge les circonstances de la production et ce que l'acte d'écrire signifie pour l'auteur, le second montre une œuvre aux frontières du genre narratif et philosophique, quant au troisième, il est inhérent à l'esthétique de l'œuvre.

Et toute la lecture rend compte de la figure de l'écrivain et de sa façon d'être dans ses écrits, étant simultanément lecteur d'autres textes et imprégné de culture rhétorique et de lectures en philosophie.

C'est aussi pour rendre compte de l'étendue d'une œuvre écrite sous l'emprise de la détention, se posant des questions sur le sens de la vie, l'existence, l'humanité et révélant des arcanes poétiques et une allégorie.

Écrire sous l'emprise de la détention

À priori, une lecture s'impose : on ne peut concevoir la portée morale, philosophique et littéraire en dehors de cette conjoncture des récits, conjoncture clairement annoncée par des signes manifestes traduisant les circonstances de la rédaction : *L'ange de minuit. Salle 15, le 15 mars 1956...* des textes manifestement écrits dans le climat psychologique de la détention : des mois de condamnation, de privation de liberté, c'est-à-dire tout ce que signifie la vie au bagne.

Ce qui semble évident c'est que, dans ces récits, Mustapha Bekkouche transcrit des scènes de vie la quotidienne, ce qu'il retient de la littérature populaire, les légendes qui circulaient au sein des pénitenciers, autant d'évocations de souvenirs et aussi de la reconstitution qui passe par le prisme de la subjectivité de l'auteur, son désir inconscient ou volontaire de donner aux faits un tour qui serve ses intentions, et enfin les caprices de son imagination.

Face à ce climat d'enfermement, l'évasion se fait par la libération de la parole, la thérapie par la plume. Ainsi la mise en oeuvre et l'écriture deviennent un acte de résistance.

Sur le plan de l'écriture, la simplicité du vocabulaire et la sobriété de la syntaxe confèrent à l'ensemble des récits un naturel et une transparence remarquables. Mais l'affirmation de cette facilité peut apparaître comme un paradoxe car on ne peut pas lire un texte ayant une dimension philosophique comme un simple texte narratif.

Ce serait également une erreur de le lire que sous l'éclairage philosophique : la teneur poétique et celle romantique annoncent la couleur, les mots en eux-mêmes donnent le ton.

Mon propos a donc l'ambition, si modeste soit-elle, d'effacer cette apparente contradiction par une lecture permettant d'approfondir certains aspects caractéristiques de l'écriture de Mustapha Bekkouche (l'expression de l'inconscient, les images poétiques, sa vision du monde) à travers l'énonciation et ses modalités.

Dans la quasi-totalité des récits, il est question d'une narration où prime le ton confessionnel et la technique de l'aveu : il s'agit, en fait, d'une double confession : le narrateur, souvent personnage, se confie aux autres personnages mais aussi au lecteur. L'échange des lettres, qui nous rappelle le style épistolaire, accentue la fonction communicative du narrateur : « *Mon frère, mes frères, mon père vénéré, mon ami...* », et son désir d'établir une communication par le narratif. La fréquence de l'épistolaire dans les récits explique ainsi le besoin incessant du sujet écrivant de s'exprimer à travers la correspondance pour garder un

contact permanent avec les proches et le monde. C'est ce que révèle le mode énonciatif dans l'ensemble des récits.

D'autre part, le cadre spatial est très significatif à travers la référence au désert avec tout l'imaginaire que cet espace véhicule, une référence qui ne peut passer inaperçue, qui n'est pas anodine : c'est le nomadisme, Biskra, la vie bédouine : *Le porteur d'eau*, *Amour et cœur d'airain*, *La rose de son choix*, *Ma décision était prise* (Jeune médecin du Sud), *À la fontaine des deux palmiers (conte du désert)*, portent l'empreinte de cette vie. S'agit-il de l'inconscient de l'auteur qui inscrit ses personnages dans cet espace de par ses origines, des ancêtres ? Une hypothèse facile à valider. L'autre hypothèse dans laquelle on n'a pas vraiment besoin de recourir à la biographie de l'auteur est celle qui explique la fonction symbolique du désert comme espace de liberté, aux antipodes de la ville, du village français ou arabe, de la prison, de la captivité, de l'enfermement, de la réclusion.

Encore une fois c'est l'écriture qui est l'ultime ressort de Mustapha Bekkouche, une échappatoire de ce milieu carcéral dans lequel il vivait.

Une double réflexion sociale et philosophique

Le deuxième aspect que je voudrai montrer est cette double réflexion sociale et philosophique conjuguée en récits à travers des thèmes qui sont autant de facettes d'une même et seule œuvre : la vie, l'amour, la lutte, la violence et la mort.

Une œuvre qui nous fait connaître des personnages passionnés, intelligents, intéressants et saisissants, où il est souvent question d'un personnage jeune qui s'initie à la vie mais sort d'une scène avec sa première ride d'homme tel que le laisse apparaître le récit du *Scorpion*.

Mais la typologie des personnages varie d'un récit à un autre, comme par exemple dans *Le voleur de rêves*, où l'on assiste à un personnage loufoque dans un registre humoristique : c'est l'histoire d'un (pour reprendre le portrait même que le narrateur brosse) « *gentleman cambrioleur* », très sûr de lui, qui vante les mérites de son métier toujours accompagné de Maryse, sa belle chienne, grande séductrice des chiens de garde car « *c'est un moyen infailible de neutraliser les chiens quand on ne veut pas les avoir sur les talons* » (p. 169), se plait-il à le dire. On ne peut qu'être complice avec ce personnage énigmatique et intrigant, un malheureux voleur quand un jour, et au cours de ses expéditions nocturnes, il entre dans une maison et succombe au charme d'une belle dormeuse renonçant à son noble métier se contentant de la contempler. Il devient ainsi un voleur de rêves... ce texte inachevé nous laisse sur notre soif. Mais derrière cette typologie de personnage, il y a toute une philosophie de l'amour.

Longues méditations sur le sens de la camaraderie : *Le message d'outre-tombe ou l'homme qu'elle attendait* est un bel exemple d'un humanisme en temps de guerre : le récit s'ouvre sur l'impatience d'un jeune soldat qui a hâte de revoir son camarade, un lieutenant, que les hasards de la guerre avaient séparés trois années auparavant. Arrivé à la maison de son camarade, sa femme lui annonça sa mort et lui confia une lettre contenant un message du mort. Oxymore, cette lettre va changer le cours de sa vie et le message du mort lui donne tout l'espoir qui clôt le récit, une vie, une femme, une famille, en voici un extrait :

Mon frère

Celui qui écrit ce message est un homme condamné. Il laisse derrière lui une femme et un enfant dont personne ne prendra soin. Tu m'as dit tant de fois que tu aurais voulu avoir un enfant comme mon fils, que ne peux m'empêcher de penser, sur mon lit de mort, que tu es capable de l'aimer comme s'il était le tien. Si donc, comme je l'espère, tu échappes à ce grand cataclysme, et si tu te rappelles nos communes souffrances, nos espoirs et nos projets, tu reporteras sur lui un peu de cette affection que tu avais pour moi. Si cela n'entrave pas ta propre vie, tu iras de temps en temps le voir et, dans la mesure où tu penses le pouvoir, tu lui apprendras ce que doit être un homme pour mériter l'estime de ses semblables. pp. 3031.

Et sur le sens de l'amitié, un autre exemple dans *Amour et cœurs d'airain* : l'amitié de Belkacem Belhomra et Khelifa Ben Amar (amis d'enfance, les plus braves de la tribu nomade des Ouled Sayeh) a tout bravé, amour, passion, mépris, crime et vengeance : une réflexion sur le sens de l'amitié à travers les méandres de la fiction.

L'œuvre nous livre aussi la haute idée que le narrateur se fait de la femme et de l'amour inscrivant ses réflexions télescopées sur les rapports de la conscience creusant inlassablement ce qu'on porte en soi et où le défilé des idées est toujours confronté à l'expérience subjective. S'ajoute à cela le désir de s'enraciner dans l'héritage culturel et spirituel tout en restant ouvert aux sphères spirituelles et culturelles universelles.

La portée philosophique de l'œuvre permet de véhiculer à grande échelle non seulement des idées de tolérance mais aussi de dialogue, d'échange et de compréhension comme dans *Jeune médecin du sud* qui finit par accepter son identité arabo-musulmane après une déception amoureuse avec une française qui a choisi comme mari un de ses compatriotes.

Dans tous les récits, la narration se fait dans une joute argumentative qui interroge des valeurs humaines comme le montre l'apologue dans ces histoires où il est souvent question d'une réaction et d'une interrogation devant la violence de la société tribale : dans *Le porteur d'eau*, le romanesque se combine au tragique pour le plus grand plaisir du lecteur qui devient sensible à la leçon d'un récit, certes court, mais concentrée comme une fable, fonctionnant comme un apologue autonome : sa finalité est didactique plus que ludique, même si ces deux orientations s'avèrent complémentaires.

Dans toutes les situations exposées il s'agit bien évidemment d'une recherche d'une vérité de l'homme avec raison et morale mais souvent on s'écarte de la logique en accordant la plus grande importance à l'imagination, au rêve et à la liberté : un certain idéal à travers un imaginaire.

D'un idéal de pensée à un idéal d'écriture

Et l'on passe d'un idéal de pensée à un idéal d'écriture car la dimension philosophique des récits ne semble pas être incompatible avec un art poétique : si des épisodes de la vie privée et publique de l'auteur convergent vers son oeuvre, il faut y ajouter le travail, la création poétique et surtout rappeler que l'auteur est un lecteur de livres inséparables de la littérature et de la philosophie avec une vision rigoureusement méditée dans l'optique d'une certaine modernité. L'idéal d'écriture se trouve dans cette « surréalité » qui n'est pas un autre monde, mais le point de jonction entre le conscient et l'inconscient, la réalité et la fiction.

Cet idéal s'illustre dans cette thématique chère à l'auteur où la femme est une source d'inspiration, elle est la muse du poète et de l'art, mais elle est aussi représentée comme victime de la société, de ses lois et de ses interdits : les personnages féminins campés dans des milieux différents, la citadine (Zoubeida), la bédouine, la paysanne émancipée (Zahia Badri), sont d'une épaisseur psychologique étonnement vraie et bien qu'elles ne se ressemblent pas physiquement, elles ont du caractère et luttent pour ce qu'elles estiment juste conformément à leur propre système de valeur.

En effet, dans cette représentation de la femme, il y a toute une poésie de l'image qui inscrit l'écriture dans le registre épique de la poésie lyrique et la prose se veut une apostrophe à la femme aimée, la femme-rose : *La rose de son choix, Et l'amour fut possible, Jusque dans ses bras...*

L'écriture s'inscrit également dans la modernité poétique des surréalistes par la célébration du corps féminin et de la beauté tout comme l'association de l'amour et de la guerre.

En somme, l'éloge, le blason, comme forme rhétorique antique du registre épideictique, est réinvesti à travers des récits où la femme est valorisée traduisant à la fois un idéal de pensée et un idéal d'écriture.

Esthétique d'une forme littéraire brève

La lecture de l'ensemble des récits arrête le regard dès le premier plan comme dans la lecture d'un tableau. Les yeux balayent les scènes pour découvrir les différents personnages appartenant à divers milieux sociaux : Algériens et Français, citadins et ruraux, bédouins, riches et pauvres, hommes, femmes, vieux et enfants.

L'écriture multiplie les effets de réel donnant l'illusion d'approcher la réalité au plus près, les personnages, choisis pour le type qu'ils font l'objet de portraits fouillés. Les champs lexicaux du corps, des couleurs, des formes et des matières et du caractère apportent des précisions physiques et psychologiques et contribuent à cette fonction « mimétique » à laquelle s'ajoute celle mathésique qui nous fait voir, dans la plupart des récits, le contexte d'une scène et nous informe, par exemple, sur les moeurs de la société bédouine : « *ce que signifie déclencher une nefia* », (p. 90).

Planter un décor, installer une atmosphère avec quelques objets significatifs, instant prégnant, moment chargé de tension ou d'émotion avant que quelque chose n'arrive... bref, tous les éléments constitutifs du genre se réunissent dans l'ensemble des nouvelles.

Nouvelles écrites selon les modes spontanément disciplinés, une lecture qui nous renvoie à l'histoire littéraire du genre nous renseigne sur une certaine culture de l'auteur, offrant des textes richement allusifs convoquant les thèmes propres à la nouvelle du XIXe siècle. C'est une composition en variation sur divers thèmes encadrés par une philosophie comme, par exemple, le thème de l'amour tribal avec un dynamisme narratif qui n'exclut pas l'épreuve héroïque.

Ce tissu de résonances renforce la cohésion d'un récit dont l'armature reste, malgré le désordre apparent, un schéma narratif traditionnel : unicité de l'évènement, temporalité unifiée, durée concentrée, rapidité de l'action, fixité des personnages, économie référentielle, effet de suspense, caractérisation des personnages au service de l'émotion, constance psychologique, titre accrocheur, vocabulaire hyperbolique exagérant l'importance des faits, tournures proches de l'oral, narrateur s'effaçant derrière la peinture saisissante de la scène, thèmes renvoyant aux histoires légendaires de l'inconscient collectif, les personnages stéréotypés sont inspirés des

figures mythiques et tragiques, polysémie et jeux de mots, jeu sur les noms propres, humour noir, chute...

Précisément c'est cette esthétique de la surprise qui participe à l'originalité de l'ensemble des récits : le principe de la surprise régit la composition et la dynamique de toutes les nouvelles.

Mais là où les choses se compliquent c'est quand la structure de la nouvelle passe d'un niveau à un autre, d'une catégorie à une autre et d'un genre à un autre en jouant sur les multiples registres littéraires que le narrateur manipule : nouvelle réaliste, poétique, introduction de l'élément fantastique (*À la fontaine des deux palmiers*), allure d'une nouvelle policière (*Le scorpion*), voire un conte allégorique.

La thématique centrale expose le cas d'amour qui met à l'épreuve des codes plus proches de la littérature courtoise mais transporté dans l'univers bédouin où l'idéal chevaleresque, le sens de l'honneur, et d'autres valeurs existent aussi mais différemment : *Le porteur d'eau* : le mari trompé qui se présente pour le combat et se laisse vaincre par un père dont le respect de l'hospitalité lui coûte la mort de son fils. Lequel des deux a donné la plus grande preuve d'héroïsme ? Le père choisit les règles de l'hospitalité (trois jours) avant celles de l'honneur pour poursuivre l'amant de sa bru et le punir. De cette structure mentale assez compliquée, il en résulte un récit qui est loin de mettre un terme à la perplexité du lecteur à l'esprit duquel le cas de conscience reste posé en d'autres termes, déplacé en quelque sorte : le fils ne méritait pas cette mort, il voulait juste sauver son honneur, le père avait-il droit de faire justice lui-même ?

Il est évident que la nouvelle a partie liée avec la disposition mentale représentée par le cas. Elle participe à cette attitude de questionnement, et montre une prédilection pour l'insoluble. Elle ne propose pas une résolution à la question posée. La nouvelle, dans sa structure, pèse et mesure les motifs des actions selon les normes de la psychologie, elle confronte les comportements avec les règles en vigueur dans une société bédouine. Or, dans d'autres histoires, la nouvelle apporte, au contraire, une résolution narrative à la controverse qu'elle propose : *L'ange de minuit, la rose de son choix, Et l'amour fut possible*.

Ainsi, l'ensemble des nouvelles ne dispose pas d'une figure permanente. C'est une structure-cadre qui contient, certes, tous les récits, mais il s'agit d'un objet mutant qui change constamment de figure mais qu'on reconnaît toujours. La nouvelle est donc protéiforme. On ne saurait lui attribuer une forme propre puisqu'elle change d'aspect sans cesse.

Ainsi ce qui ressort de cette lecture c'est que l'engagement affectif est nécessaire dans la lecture de l'oeuvre qui fait naître des sentiments et remue les idées, de telle sorte que le lecteur est impliqué et tout en sachant qu'il est en train de lire, l'intensité de son identification au personnage ne l'empêche pas de rester attentif à la forme du texte, aux techniques narratives et sa poétique. La dernière impression de cette lecture témoigne donc d'une forme littéraire qui habille toute la pensée critique et la réflexion philosophique de son auteur.

Enfin, pour lire les textes de Mustapha Bekkouche, il faut les considérer comme ce qu'ils sont : une oeuvre littéraire avec tout ce que cela implique d'impressions et d'émotions personnelles mais aussi de réflexion fondée sur la culture, le sens de la vie, l'existence, l'amour, la violence, la tolérance et la mort.

Comme le premier mot, le dernier mot de cette intervention sera laissé à Mustapha Bekkouche. Je vous invite donc à savourer ce court et dernier texte du recueil, un conte allégorique intitulé *L'ombre* qui est en fait une allégorie de la mort dans une prose poétique où la beauté du texte est soutenue par une rhétorique des oraisons funèbres :

Mon ombre se détacha et je la vit tourbillonner à mes pieds, dans même quitter le sol, autour de mon corps immobile, comme pour attirer mon attention. Elle s'enfuit tout à coup et je fus tiré de ma stupeur sans prendre le temps le réfléchir. Je me mis à courir après mon ombre. Je courus si vite et si longtemps que je ne m'aperçus pas qu'à l'horizon le soleil avait disparu. Le crépuscule, ce premier baiser de la nuit sur le front pâle du désert en feu, était tombé quand je rejoignis mon ombre, et quand je la crus saisir, elle se confondit avec l'ombre de la nuit.

Je m'arrêtai, haletant, les yeux hagards et le cerveau en ébullition, sans force et sans paroles, l'esprit incapable de la moindre idée. Je sentis se faire en moi un vide immense qui s'étendit lentement à tout mon être en m'accablant de son silence. Je ne devins plus qu'un gouffre béant d'une profondeur incommensurable et d'un calme effrayant.

Quand la lune apparut, éclairant de ses faibles rayons l'abîme sans fond où mon ombre était sortie, je pleurais de désespoir et pleurais tant et si bien dans mon effroyable solitude que mon cœur en larmes se fendit. D'un royaume sans limites tel un roi sans diadème, je désespérais de me retrouver dans le gouffre de moi-même, quand mon ombre de nulle part jaillissant, se répandit sur la terre. Méfiante, elle se tint à l'écart et s'immobilisa un instant.

- Et bien ! railla-t-elle avec ostentation, et bien ! grouille un peu que je te contemple...Grouille derrière ton ombre, car je suis bien ton ombre fatale, tu ne peux le nier. Ne t'ai-je pas toujours suivi, ou précédé, comme un esclave attaché à tes pas ? Je n'étais alors que ton ombre, mais maintenant tu vas devenir mien.

Tu ne ramperas point comme je l'ai toujours fait. C'était dans ma nature que de ramper, mais la tienne est de rester debout et c'est là ta punition. Debout tu resteras et prestement tu vas trotter. Je ne permettrai même pas de t'attacher à mes pieds par les tiens qui m'ont si dédaigneusement foulée jusqu'à ce jour. Derrière moi tu vas marcher. Derrière moi comme un seul homme, et à six mètres exactement.

L'ombre fait demi-tour et s'ébranla comme un gigantesque reptile dont j'épousai la forme exacte : lâchement je la suivis. Des myriades brillaient au firmament où mon étoile ne brillait plus, j'étais seul, et seul avec mon ombre qui rampait devant moi à six mètres exactement. Le néant que rien ne peut franchir. Là-bas, les sables mouvants à personne n'offraient leurs mirages. Je savais que là-bas se trouvaient mon nom et mon rang et mes titres et mes diplômes. Combien, en allant m'y enfoncer de plain-pied, je voulais avancer pied dessus, pied dessous avec mon ombre ! Combien, vidé de tout ce qui était moi-même mon ombre, je regrettais de n'avoir pas eu la force d'interrompre volontairement ce voyage absurde à travers un désert inhumain à la clarté blafarde d'une lune agonisante.

L'oasis venait à ma rencontre sans que mon ombre en fit obstacle ; elle s'approchait, et moi, à quelques pas de mon ombre, cette ombre gigantesque, si proche et si lointaine, moi qui n'était plus que l'ombre de mon ombre, j'allais vers l'oasis des mirages déverser mes illusions et enterrer mes rêves...pp. 189-190.

Meriem BOUGHACHICHE. « Message d'outre-tombe et autres nouvelles : écrin d'une allégorie, rhétorique d'une œuvre posthume de Mustapha BEKKOUCHE », *Les Cahiers du SLADD* N°11 Septembre 2021.

Références

- ARON.P et VIALA. A, (2005), *Sociologie de la littérature*, PUF, Coll. « Quadrige », Paris.
- BEKKOUCHE.M, (2004), *Message d'outre-tombe et autres nouvelles*, ANEP, Alger.
- DUCHET.C, (1979), *Sociocritique*, Nathan, Paris.
- DUPIEZ. B, (1984), *Gradus. Les procédés littéraire*, UGE, « 10 /18 », Paris.
- FONTAINE. D, (1993), *La Poétique*, Nathan, Paris.
- GROJNOWSKI, D. (1993), *Lire la nouvelle*, Dunod, Paris.
- HOEK. L-H, (1981), *La marque du titre : dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, Mouton, Paris.
- RULLIER-THEURET. F, (2006), *Les genres narratifs*, Ellipses, Paris.

3-L'anthropologie structurale

Dans les années 1960-1970 l'on assiste à l'émergence de beaucoup de convergences de travaux de la critique théorique appelée « structuralisme » se référant à la pensée de l'anthropologue Claude-Lévi-Strauss.

Michel Riffaterre revendique cette filiation dans son ouvrage *Essai de linguistique structurale* mettant en relief les présupposés de cette théorie qui s'impose dans la critique grâce à la linguistique.

En effet, c'est par le croisement de la stylistique comme linguistique de l'expressivité et des acquis esthétiques de l'école formaliste russe que les fondements d'une recherche allant dans le sens d'une poétique se sont imposées : un mélange d'esthétique formaliste et d'une méthodologie linguistique pour l'étude du style et dont la portée est expliquée dans ce passage schématisant la genèse de cette théorie :

Première étape, philosophique, Kant fournit une définition de l'esthétique comme relation formelle du sujet à l'objet de sa contemplation.

Dans son sillage, Jakobson et à sa suite ceux qu'avec Todorov, les formalistes russes, ont définis la fonction esthétique du langage par un fonctionnement particulier du message verbal (du processus de communication), la fonction poétique, rapidement assimilée à la littérature. Ils ont surtout théorisé cette fonction en opposition à toutes les autres fonction du langage, et en relation avec la métaphore de l'opacité.

Les poétiques formalistes ont décrit les fonctions du langage en recourant à une opposition métaphorique, celle de la transparence et de l'intransitivité : aux cinq fonctions centrées sur la communication et postulant la transparence du message, s'oppose la fonction poétique centrée sur persistance du message par-delà son contenu, sur son intransitivité. L'opacité participe donc plus généralement de l'idéologie autotéliste du texte littéraire.

C'est à partir de ce moment-là (moment spéculatif et non pas historique) qu'interviennent les linguistes : en théoriciens du comportement du langage comme signe, ils ont opéré une identification de l'opacité sémiotique à l'épaisseur du « matériau », autrement dit à la possession du style. C'est précisément ce que Michel Riffaterre expose dans son ouvrage : une définition linguistique du style en référence à l'autoréférentialité.³⁶

³⁶ Textes choisis et présentés par Christine Noaille Clauzade. *Le style*. Paris Flammarion, 2004, pp 182-183.

Ces mêmes principes, présupposés théoriques et fondements on les retrouve dans les travaux de Claude Lévi-Strauss dans sa démarche anthropologique.

L'approche anthropologique de Claude Lévi-Stauss dans l'analyse structurale du mythe d'Œdipe est un exemple édifiant de la lecture anthropologique de l'œuvre littéraire quant à l'analyse des mythes et de ce qu'ils véhiculent comme sens profond de la pensée humaine.

Si l'on admet que les mythes sont des représentations collectives imagées et bien ancrées dans l'univers mental des sociétés, l'on est certain alors que le mythe, ce récit fondateur, énonce dans un langage imagé les structures mentales d'un peuple par rapport à ses dieux, à la question de l'origine de certains faits troublants dans le monde : la vie et la mort, et aussi quant aux rapports de l'homme au sacré. Qu'il soit cosmogonique (expliquant la création et la structure du monde (genèse biblique) ou bien étiologique et de fondation (justifiant un ordre de chose en le projetant dans le passé : origine de la mort, installation d'une dynastie, inégalité des couches sociales, fondation d'une cité...), le mythe se présente comme situé au début de l'histoire ou d'une histoire dont il justifierait les traditions. Il revêt lui-même un caractère sérieux et sacré en ce qu'il renvoie à quelque chose qui dépasse l'être humain. Il transforme en un acte précis, initial et limité dans le temps une réalité physique ou morale permanente en l'associant à son institution surnaturelle pour faire rapproche la destinée immédiate de chaque homme à un passé très lointain voire primitif.

L'histoire du récit se vit comme intégrée dans l'ordre du mythe qui transpose la réalité sur le plan métaphysique. De par sa forme de révélation agissant sur la croyance ferme, le mythe est parole dotée d'une grande puissance expliquant l'ordre existant, même si de façon ésotérique expliquant les bases de comportements moraux et rituels.

Le mythe est partout dans toutes les références. Repris par fragments lors des fêtes, lors présent pendant les initiations, le mythe se transmet de génération en génération et circule en se changeant parfois, se dégénéralant d'autres fois en fable ou en légende. Mais dans tous les cas il s'agit bien d'une charte pragmatique même si elle est morcelée, allusive, dispersée en divers récits. Une charte justificatrice et normalisatrice de l'esprit humain.

Claude Lévi-Strauss conçoit le mythe comme un système de classification qui désigne, en filigrane, l'inconscient d'un peuple énonçant, par des symboles, le sens de questions primordiales.

Comment s'est constituée une société ? Quel sens revêt telle institution ? Pourquoi tel interdit ? À quoi correspond telle prérogative dans une hiérarchie ? D'où le pouvoir tient-il sa légitimité ? D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? Et autant d'interrogations que l'homme se pose et ne cessera de se poser.

À *priori*, pour approcher ces problématiques, plusieurs disciplines en sciences humaines s'intéressent à l'étude des mythes dont l'anthropologie comme l'analyse structurale. Lorsqu'il propose dans ses *Mythologiques* une analyse structurale de plusieurs centaines de mythes, Claude Lévi-Strauss les voit moins comme reflets de cultures et de relations sociales que comme des modes de pensée.

Étant donné que la pensée mythique s'attache à trouver des solutions imaginaires à des contradictions réelles et insolubles, et que, pour ce faire, les mythes transmettent le même message à l'aide de plusieurs codes (culinaire, acoustique, cosmologique...), qu'ils se diversifient généralement en variantes jusqu'à épuisement des possibilités logiques de médiation des oppositions, il est possible de lire, au-delà des images, les concepts et les oppositions.

Ainsi, considéré comme un métalangage, le mythe est découpé en unités constitutives d'événements successifs ou mythèmes qui sont eux-mêmes empiriquement classés pour mettre en évidence des « paquets de relations » et pour rechercher les oppositions pertinentes constitutives de la structure du mythe.

Ensuite, il s'agit d'étudier les variantes et les mythes similaires dans d'autres cultures, le principe étant que les mythes sont à eux seuls intelligibles, qu'ils s'éclairent et s'expliquent les uns les autres, leur sens étant fonction de la position qu'ils occupent par rapport à d'autres mythes. On étudiera les phénomènes de redondance (répétition des mêmes séquences), la structure feuilletée du mythe (ensemble des versions pouvant se superposer), la constitution des groupes de transformation (écarts différentiels, inversion), la loi (relation canonique) des groupes de transformation.

Du mythe d'Édipe se dégage comme idée essentielle l'opposition entre l'origine chtonienne de l'homme (série nature) et son origine familiale (série culture), les deux éléments étant traités sous leurs pôles positif et négatif : l'homme a les infirmités qu'on a sur la terre, mais peut aussi s'affronter à des puissances surhumaines ; la parenté est à la fois distendue par le meurtre du père et trop étroite dans l'inceste. Le motif de l'inceste a été l'objet d'étude dans la lecture de Freud dont on a signalé des limites. En effet, la lecture de Freud se

cantonne tout d'abord à une seule version de l'histoire (celle de Sophocle), ignorant qu'un mythe se définit justement par le réseau de ses variantes. Elle s'impose ensuite comme le fondement même du mythe dont elle croit résoudre la vérité profonde.

Des historiens comme Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet récusent l'interprétation freudienne en objectant que le héros du mythe grec n'a pas le moindre complexe d'Œdipe. En se défendant contre un inconnu qui l'a frappé le premier, il tue un père envers lequel il n'a aucune animosité. En épousant sa mère pour accéder au trône, il conclut, sur la suggestion de Créon, une union qu'il n'a nullement convoitée. Le mythe d'Œdipe est ainsi placé au cœur d'une polémique entre exégètes dont il est intéressant de confronter les interprétations. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss a fait remarquer que l'analyse de Freud n'est au fond qu'une interprétation supplémentaire, voire une version du mythe, qui n'a de particulier que sa date d'apparition tardive.

Le mythe d'Œdipe selon Lévi-Strauss est ainsi approché : la première tâche que s'efforce de faire l'anthropologue est de réunir toutes les versions de l'histoire d'Œdipe en rassemblant tous les événements permettant, au fil des générations d'une même lignée, de dégager la structure du mythe. Plusieurs composantes du récit interviennent ici, notamment celui de la fondation de Thèbes (en amont de la légende d'Œdipe) et celui du massacre d'Étéocle et Polynice (en aval de la tragédie de Sophocle). Pour saisir la démarche de l'anthropologue, il faut suivre l'évolution de l'histoire selon différentes générations et en partant de plusieurs versions de l'histoire d'Œdipe.

Pour le modèle structural, une fois tous les éléments du mythe recensés, Claude Lévi-Strauss propose de classer chacun d'eux en les répartissant dans différentes colonnes, de manière à faire apparaître un classement que dissimule l'ordre linéaire du récit.

Cadmos cherche sa sœur Europe, ravie par Zeus. Cadmos tue le dragon. Les Spartois s'exterminent mutuellement. Labdacos (père de Laïos) = « boiteux » (?) Laïos (père d'Œdipe) = « gauche » (?) Œdipe tue son père Laïos. Œdipe immole le Sphinx. Œdipe = « pied enflé » (?) Œdipe épouse Jocaste, sa mère. Étéocle tue son frère Polynice. Antigone enterre Polynice, son frère, violant l'interdiction. Cadmos cherche sa sœur Europe, ravie par Zeus. Œdipe épouse Jocaste, sa mère. Antigone enterre Polynice, son frère, violant l'interdiction. Les Spartois s'exterminent mutuellement. Œdipe tue son père Laïos. Étéocle tue son frère Polynice. Cadmos tue le dragon. Œdipe immole le Sphinx. Labdacos père de Laïos (p) = « boiteux » (?) Laïos (père d'Œdipe) = « gauche » (?) Œdipe, « pied enflé » (?).

La répartition, telle qu'elle apparaît dans l'*Anthropologie structurale* suscite un commentaire. Si l'on examine les colonnes de gauche à droite, on pourra constater les ressemblances unissant les éléments d'un même ensemble : la colonne de gauche rassemble des rapports familiaux exagérés, des liens entre des proches plus intimes que ne l'admettent les règles sociales.

Contrairement à la première, la seconde présentera des liens de parenté dégradés. Quant à la troisième elle insiste sur la destruction des monstres : le dragon qu'il faut tuer pour que les hommes naissent de la terre : le sphinx qui menace l'existence de ses victimes. La dernière colonne révèle que les noms de certains héros du cycle ont pour trait commun la difficulté à marcher, à avancer sans dévier.

À ce propos, un regard sur les mythologies américaines permet à Claude Lévi-Strauss de montrer le rapport que la conscience primitive établit entre l'autochtonie - (le surgissement spontané d'un homme hors du sol) et la claudication : il est fréquent que les hommes, nés de la terre, soient représentés, au moment de l'émergence comme encore incapables de marcher, ou marchant avec gaucherie.

À ce niveau apparaît une analogie. Les deux premières colonnes l'inceste au meurtre, la surestimation à la sous-estimation des liens familiaux deux suivantes nient ou affirment l'autochtonie de l'homme. Le mythe d'Œdipe traduit ainsi aux yeux de l'ethnologue la difficulté, pour une société qui affirme l'autochtonie de ses habitants, à admettre que l'homme naît d'une union sexuelle.

Si l'on entre dans cette logique, l'interprétation freudienne qu'une variation de plus, sur une structure dont on a dégagé la permanente problème de fond reste de comprendre « comment un peut naître de deux comment il se fait que nous ayons, en plus d'un père ou d'une mère, un autre géniteur avec lequel il n'est pas si facile de composer.

La lecture proposée par Lévi-Strauss a un double intérêt. Elle dégage une loi structurelle qui évite de choisir arbitrairement entre les versions d'un mythe, laquelle est la meilleure. Lévi-Strauss les prend toutes en compte. En outre, il explique pourquoi les mythes sont si souvent construits de manière répétitive car la fonction de la répétition est de faire apparaître la structure du mythe qui en est en même temps la clef. À ce titre, la pensée mythique ne paraît pas moins rigoureuse que la pensée positive : sous cette forme quelque peu hasardeuse du récit se dégage une résolution de la contradiction qui n'est ni simpliste ni hâtive. Ainsi s'explique que différentes civilisations aient pu élaborer un même mythe,

témoignage irréfutable de la nécessité du modèle proposé.

Conclusion

La critique comme réflexion, jugement, appréhension ou appréciation de l'œuvre est ainsi une pensée qui évolue au gré des siècles et des époques : de la rhétorique, de l'éloquence ancienne, de la stylistique, de la critique historique et l'herméneutique jusqu'aux nouvelles perspectives anthropologiques de l'œuvre en passant par celles d'inspiration psychanalytique, sociologique, thématique et bien d'autre encore.

À l'aube du XXe, siècle la critique se confronte à un dilemme qui semble l'enfermer dans un cercle de considérations d'ordre divers. Étant prise entre «la superstition de l'impartialité » (l'universalité abstraite de la critique normative, le scientisme de l'histoire littéraire) et les caprices de la subjectivité, elle ne cesse, depuis, d'échapper ni à l'une ni à l'autre des sciences : sciences humaines ou sciences exactes.

Avec la psychanalyse (partant des travaux de Freud), elle se penche sur les profondeurs de la psyché humaine dans les œuvres littéraires expliquant l'inconscient du texte où l'on assiste à une profusion de tendances critiques d'ordre psychologique : de la psychocritique à la résilience dans l'écriture.

Avec Lucien Goldmann, la critique emprunte le sens de la sociologie. Le «structuralisme génétique » veut « *retrouver, dans l'univers imaginaire exprimé dans l'œuvre, les structures de la vision du monde d'un groupe social auquel l'écrivain est lié d'une certaine façon et à qui illes a empruntées* ». ³⁷

Avec le structuralisme, la critique veut être une science de la littérature et non une «*Science des contenus* », autrement-dit « *une science des conditions du contenu, c'est-à-dire des formes* » à travers une « *linguistique du discours* », « *conforme à la nature verbale de son objet* » comme le précise Roland Barthes. Mais parfois elle va dans le sens d'une « *critique partielle, passionnée, politique* » : Jean-Paul Sartre affirme que la critique « *engage l'homme entier* ». ³⁸

Les années soixante marquent ainsi les affrontements entre partisans de l'ancienne critique et partisans de la « nouvelle critique ». Si Étiennele considère la nouvelle critique comme une secte de théologiens « *qui s'anathématisent pour se réconcilier sur le dos de*

³⁷ Jacques Leenhardt. « Psychocritique et sociologie de la littérature », dans *Les chemins actuels de la critique*, UGE, 1968, Coll. « 10/18 », n° 389, p. 375.

³⁸ Jean-Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature ? Situation II*. Paris : Gallimard, 1948, p. 310.

l'homme libre »³⁹ ; Roland Barthes, dans *Critique et vérité*, propose de séparer la « science de la littérature » de la « critique littéraire », la première étant un « discours général dont l'objet est, non pas tel sens, mais la pluralité même des sens de l'œuvre », la seconde « cet autre discours qui assume ouvertement, à ses risques, l'intention de donner un sens particulier à l'œuvre. »⁴⁰

Il n'en demeure pas moins que le débat sur la critique littéraire est loin d'être clos de nos jours et que les théories interprétatives, hormis les limites et les dépassements, s'enrichissent perpétuellement en ouvrant des pistes de réflexions et offrant des clés d'interprétation possible.

³⁹ Etiemble. *Essais de littérature (vraiment) générale*. Paris : Gallimard, 1974, « Sur la critique littéraire », pp.243-244.

⁴⁰ R. Barthes, op. cit.p. 56.

Ouvrages de référence

- BALLY, Charles. « Traité de stylistique française, sa définition, ses buts, ses méthodes » in *Revue de l'enseignement supérieur*, n°1, janvier-mars, 1957.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, 1973. Roland Barthes. « Théorie du texte ». Article paru dans *Encyclopédie Universalis*, 1973. -BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris : Seuil, 1966.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Salon de 1846*, second volume des *Salons*, « À quoi bon la critique ? ».
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris : Gallimard, 1966.
- BERGEZ, Daniel et autres. Ouvrage collectif : *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.
- CABANES J-L., LARROUX, G. *Critique et théorie littéraire (1800-2000)*, Paris : Belin, Coll « Lettres Sup », 2005
- CAZIER, Pierre. *Mythe et création*. Presses Universitaires de Lille, 1997.
- CLANCIER, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Paris : Privat, 1973
- COMPAGNON, Antoine. *La Critique Littéraire*. Article de l'Encyclopaedia Universalis. . *La Troisième République des Lettres : De Flaubert à Proust*. Paris : Seuil, 1983, Partie I, « Gustave Lanson, L'homme et l'œuvre », pp. 19-212.
- CYRULNIK, Boris. *Thérapie de Dieu*. Paris : Odile Jacob, 2017.
- CYRULNIK, Boris. *La nuit, j'écrirai des soleils*. Paris : Odile Jacob, 2019.
- DERRIDA, Jacques. *Marges*. Paris, Minuit, 1972.
- DOUBROVSKY, Serge. « Autoportrait/ Vérité/ Psychanalyse » in *L'Esprit créateur*, n°XX3,1980.
- DOUBROVSKY, Serge. *Pourquoi la nouvelle critique*. Paris : Mercure de France, 1970.
- DUCHET, Claude. « Introductions. Positions et perspectives » dans Claude Duchet, Bernard
- DUCHET, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit » dans *Littérature*, n° 1, 1971, pp. 5-14.

- ETIEMBLE, René. *Essais de littérature (vraiment) générale*. Paris : Gallimard, 1974, « Sur la critique littéraire », pp. 243-244.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits III*. (Texte de 1977 pour la revue *Ornicar*), p. 299-300.
- FROMILHAGE, Catherine, SANCIER-CHATEAU, Anne. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Nathan, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Figures*. Paris : Le Seuil, 1966. *Figures II*. Paris : Le Seuil, 1969. *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil. Coll. « Points », 1982.
- HEGEL, G. W. F. *La Phénoménologie de l'Esprit*. Traduit par Jean Hippolyte. Paris : Aubier- Montaigne, 1975.
- JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme » in *Poétique* 8, 1976, pp. 262-263.
- JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001.
- KILANI, Mondher. *Introduction à l'anthropologie*. Suisse : Payot Lausanne, 1989.
- KRISTEVA, Julia. « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969, p. 144-145.
- LEENHARDT, Jacques. « Psychocritique et sociologie de la littérature », dans *Les chemins actuels de la critique*, UGE, 1968, Coll. « 10/18 », n° 389, p. 375.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958.
- LEVINAS, Emmanuel. *Difficile liberté*. Paris : Livre de poche, 1963.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris : José Corti, 1983
- MEROGOT et VAN TESLAAR, (dir.). *Socio critique*. Paris : Nathan, 1979.
- NAJJAR, Alexandre. *L'Astronome*. Paris : Grasset, 1997. *Athina*. Paris : Grasset, 2000. *Phénicia*. Paris : Plon, 2008. *Berlin 36*. Paris : Plon, 2009. *Harry et Franz*. Paris : Plon, 2018.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine. *Le style*. Paris : GF Flammarion, 2004.
- RABAU, Sophie. *L'intertextualité*. Paris : GF Flammarion, Coll « Lettres », 2020.
- RIFATERRE, Michel. *La production du texte*. Paris : Le Seuil, 1979. *Essai de linguistique structurale*, 1974.
- RIVIERE, Claude. *Introduction à l'anthropologie*. Paris : Hachette, 1999.
- SAMOYOLT, Typhaine. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Paris, Nathan, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ? Situation II*. Paris : Gallimard, 1948.

- SAID, Edward W. *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*. Paris : Seuil, Coll. « La Couleur des Idées », 2006.
- SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Paris : Fata Morgana, Coll « Explorations », 1982.
- SOLLERS, Philippe. *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1971.
- SILVESTRA, Mariniello. « L'intermédialité : un concept polymorphe ». Dans *Intermedia. Études en intermédialité*, Célia Vieira and Rio Novo (ed.). 11–29. Paris : L'Harmattan, 2010.
- THUMERL, Fabrice. *La Critique littéraire*. Paris : Armand Colin, Coll « Coursus », 2000.
- THIBAUDET, Albert. *Réflexions sur la critique littéraire*. Paris : Gallimard, 1939, pp. 125-136.
- THIBAUDET, Albert. *Physiologie de la critique*. Paris : Librairie Nizet, s.d., (1930).

Travaux universitaires

- BARTHELEMY, Guy. *Le voyage en Orient et l'écriture de l'Orient-Nerval et les figures de l'altérité*. Thèse de Doctorat, Paris III, 1994.
- BOUGHACHICHE, Meriem. *Figures mythiques de l'Égypte pharaonique et orientale dans des récits français et francophones : fantasmes et réalités*. Thèse de Doctorat en Littérature, codirigée par les professeurs Zoubida BELAGHOEUG et Robert HORVILLE à l'Université Constantine I, 2014.
- BOUGHACHICHE, Meriem. « Stratégies scripturales dans la pratique intertextuelle d'Amine Zaoui » in *Revue des Sciences humaines*, n°49, juin 2018, Vol B, pp 193-205.
- BOUGHACHICHE, Meriem. « Message d'outre-tombe et autres nouvelles : écrin d'une allégorie, rhétorique d'une œuvre posthume de Mustapha BEKKOUCHE » in *Revue Les Cahiers du SLADD* N°11 septembre 2021.

Bibliographie électronique

- COLLOT, Michel. École normale supérieure, rue d'Ulm. Communication d'un numéro thématique : *Variations sur le thème. Pour une thématique*, 1988, pp. 79-91.
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707
- POPOVIC, Pierre. « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies

d'avenir», *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 01 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762>; DOI-
<https://doi.org/10.4000/pratiques.1762><https://journals.openedition.org/pratiques/1762>
-MONTANDON, Alain. « Sociopoétique », *Sociopoétique* [En ligne], *Mythes, contes et sociopoétique*, mis en ligne le 13/10/2016, URL : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique>

