

CHAPITRE 4

L'APPROCHE PAR LES MYTHES, LA MYTHOCRITIQUE

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

1. Mythe et logos

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

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

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

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

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

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

2. Le mythe entre tradition orale et littérature

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

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

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

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

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

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

3. Mythe et littérature

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

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

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

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

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

Il est encore possible d'étudier la concordance entre l'œuvre et un mythe originel. Ce que fait la mythocritique, quand elle étudie les rapports entre le mythe d'Œdipe et les *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet ou le motif du labyrinthe dans *Le Labyrinthe* du même auteur. Mais en plus des correspondances et de l'intertextualité que l'on peut découvrir entre mythe et nouveau récit, on peut franchir une nouvelle étape : celle de rejoindre l'homme dans ce qu'il a

de plus profond, qui échappe à sa volonté- son inconscient dans sa partie collective, l'archétype.

-Du mythe au symbole

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

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

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

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

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

3.1 .Vers la mythanalyse, mythe collectif et archétype

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

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

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

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

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

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

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

1.2. La mythocritique

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

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

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

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

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

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

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

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

« (...) il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. » G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* » p.38

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

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

Sa méthode s'articule autour de trois moments :

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

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

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

L'émergence est le repérage des occurrences mythiques :

- Noms des personnages, de lieux...

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

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

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

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

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

V.L. Tremblay écrit très justement : « Afin de bien distinguer le mythe littéraire du thème, il importe de signaler que celui-ci se réitère paradigmatiquement, constituant un réseau symbolique s'étendant dans un temps et un espace déterminés, alors que celui-là implique un plan syntagmatique et comporte toujours, non plus une image, mais un récit primordial que l'écrivain modifie à sa guise. » Sens du mythe et approches littéraires dans Zupancic (ss la dion de) *Mythe dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 138.

4^{ème} PARTIE

LE TEXTE ET LES SCIENCES DU LANGAGE

CHAPITRE 1

L'APPROCHE TEXTUELLE

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

1. Roman Jakobson et la notion de littérarité

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

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

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

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

2. La narratologie ou l'analyse structurale des récits

2.1. Les formalistes russes et Propp

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2. Tzvetan Todorov

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

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

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

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

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

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

2.3. Claude Bremond et la logique des possibles narratifs

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

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

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

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

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

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

3.-La sémiotique de Greimas

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

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

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

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

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

-Manipulation et objet de la quête :

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

-Compétence et épreuve qualifiante :

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

-Performance et épreuve principale

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

-Sanction et épreuve glorifiante

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

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

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

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

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

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

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

4.-Gérard Genette et la poétique

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

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

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

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

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

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

Il s'intéresse alors à l'instance narrative qui « *désigne les combinaisons possibles entre les formes fondamentales du narrateur (qui parle?, comment?), et les perspectives (par qui*

perçoit-on ? comment ?) utilisées pour mettre en scène, selon des modalités différentes, l'univers fictionnel et produire des effets sur le lecteur. » (Yves Reuter, L'analyse du récit, Nathan, 2000, p. 49).

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

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

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

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

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

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

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

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

Il faut souligner que ce phénomène de circularité se lit déjà en ce que la sémiotique englobe la linguistique, mais que l'on peut aussi, comme Roland Barthes dans ses *Eléments de sémiologie*, considérer la première comme branche de la seconde ; de même le *Dictionnaire de sémiotique* de Greimas et Courtès comprend-il l'analyse du récit. » (Tadié, op. cit. p. 210)

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

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

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

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

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

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

5.- Mikhaïl Bakhtine et le dialogisme

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-la fonctionnalité, le personnage entreprend des actions importantes,

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

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

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

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

TEXTES

Texte 1 : La notion de mode

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

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

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

Texte 2 : Bakhtine : Le discours romanesque et le dialogisme

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

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

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

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

Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet énoncé, et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où...

...Pour se frayer un chemin vers son sens et son expression, le discours traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers ; il est à l'unisson avec certains de ces éléments,

en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et son ton stylistique. »

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