

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université frères Mentouri – Constantine 1



Faculté des Lettres et des Langues  
Département de Lettres et de Langue Française

**Théories de la littérature  
UM**

Cours élaboré par Dr Mohamed Salah Dadci

Année universitaire 2020-2021

## Plan du cours

<b>Introduction</b> .....	3
<b>Chapitre 1</b> : Qu'est-ce que la théorie de la littérature ?.....	6
<b>Chapitre 2</b> : L'évolution sémantique de la notion de littérature.....	8
<b>Chapitre 3</b> : Aristote : le fondateur de la poétique.....	11
<b>Chapitre 4</b> : La poétique réceptive : la rhétorique.....	17
<b>Chapitre 5</b> : Du contexte au texte : l'histoire littéraire.....	21
<b>Chapitre 6</b> : Auteur et texte : la critique psychanalytique.....	29
<b>Chapitre 7</b> : Du contexte au texte : la critique sociologique.....	36
<b>Chapitre 8</b> : Auteur et texte : la critique thématique.....	45
<b>Chapitre 9</b> : Le texte comme objet : du formalisme au structuralisme.....	52
<b>Chapitre 10</b> : Le texte ouvert : l'intertextualité.....	60
<b>Bibliographie sélective</b> .....	69

## Introduction

A l'ère du triomphe exponentiel du numérique et des avancées technologiques inouïes, les spécialistes de la littérature, et de la théorie littéraire en particulier, sont plus que jamais sommés de justifier le bien-fondé de leur discipline et de leurs pratiques pédagogiques. Le contexte actuel les contraint à une légitimation épistémologique de leur domaine et les incite, de manière urgente, à rendre des comptes à la communauté scientifique. Dans cette perspective, un certain nombre de publications se font l'écho de ces préoccupations légitimes, témoignant par là de l'actualité du débat. Ces ouvrages, aux intitulés significatifs, sont le fait d'enseignants et de théoriciens, à l'instar de Jean-Michel Schaeffer<sup>1</sup>, Antoine Compagnon<sup>2</sup>, Yves Citton<sup>3</sup> et Vincent Jouve<sup>4</sup>.

Ces livres, aux titres évocateurs, montrent, si besoin est, l'actualité du débat, voire la polémique, opposant les tenants et les adversaires des enseignements littéraires, mais aussi prennent acte du caractère foncièrement pluridimensionnel de la question évoquée, notamment par la nature et la variété des interrogations, ainsi que la diversité des réponses apportées. Ainsi, Antoine Compagnon reprend à son compte cette problématique (ce questionnement) lorsqu'il s'énonce en ces termes :

« *Pourquoi parler –parler encore –de la "Littérature française moderne et contemporaine" en notre début du XXI<sup>e</sup> siècle ? Quelles valeurs la littérature peut-elle créer et transmettre dans le monde actuel ? Quelle place doit-elle occuper dans l'espace public ? Est-elle profitable dans la vie ? Pourquoi défendre sa présence à l'école ?* »<sup>5</sup>

Il ne s'agit nullement, pour nous, de prendre part à ce débat. Nous n'avons ni l'ambition ni la compétence requise pour cela ! Notre propos est plus modeste : il consiste à mettre à la portée de nos étudiants certaines théories du fait littéraire, qui puissent les aider à mieux comprendre et interpréter les textes littéraires, ou encore à réussir une dissertation. C'est pourquoi, nous tenterons de privilégier, dans la mesure du possible, la dimension pédagogique du cours.

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1999, et *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Thierry Marchaisse, 2011.

<sup>2</sup> Antoine Compagnon, *La littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2011.

<sup>3</sup> Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Éditions Amsterdam, nouvelle édition augmentée, 2017 (1<sup>ère</sup> édition 2007).

<sup>4</sup> Vincent Jouve, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>5</sup> Antoine Compagnon, op. cit., p. 27.

Nous avons parfaitement conscience que, de nos jours, la théorie a mauvaise presse, de surcroît la théorie littéraire ; l'air du temps est à l'efficacité pratique et au pragmatisme. Pourtant, un livre récent de Jonathan Culler<sup>6</sup> dément cette impression et démontre la vitalité de la réflexion théorique. Dans l'ouvrage précité, ce théoricien américain, d'obédience structuraliste, offre, à l'étudiant, une somme plaisante des principaux courants de la théorie et des études littéraires, de manière claire et parfois provocante.

Alors, la question qui se pose de manière insistante est la suivante : pourquoi étudier la théorie littéraire ? Il est vrai que pour la majorité des lecteurs et des écrivains, cette question n'a même pas lieu d'être. Pour eux, la littérature est avant tout l'objet d'une pratique passionnée, alors point n'est besoin, pour la pratiquer, de s'intéresser à ses mécanismes internes ni de l'approcher d'un point de vue conceptuel. C'est ce que pense Danièle Sallenave lorsqu'elle déclare :

*« Lire est une connaissance et une expérience du monde, auxquelles on n'accèdera pas forcément parce qu'on aura appris à repérer dans un texte quels sont les "adjuvants" et les "opposants" que rencontre le héros ou le personnage principal, et qui favorisent ou retardent son action. Laissons Greimas et la sémantique aux futurs professeurs – et encore.*

*On n'a pas besoin, pour aimer lire, pour aimer les livres de fiction, de poésie et d'imagination, de tout un embarras théorique qui accroît la distance avec les livres au lieu d'en rapprocher. Ni du recours à des notions issues pour l'essentiel d'une linguistique aujourd'hui en déclin. Le professeur peut y être initié, à l'occasion, pour maîtriser ce dont il parle, mais ce qu'il doit enseigner, c'est la pratique, pas la théorie des livres »<sup>7</sup>*

Dans ces conditions, pourquoi consacrer tant d'effort à l'étude de la théorie littéraire ? Nous pensons, pour notre part, qu'en posant un regard général et technique sur la littérature et ses textes, l'intérêt de cette discipline est d'augmenter ses possibilités de leur conférer du sens et de la valeur et, partant, de mettre en exergue leur force d'interpellation (fonction pragmatique).

Nous avons enseigné ce module de théorie littéraire, en licence (3<sup>ème</sup> année), plus de sept ans de suite, dans cet esprit et cette intention. Aujourd'hui, il est dispensé en master 1 de Littérature Générale et Comparée. Dans une perspective,

---

<sup>6</sup> Jonathan Culler, *Théorie littéraire*, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.

<sup>7</sup> Danièle Sallenave, *Nous, on n'aime pas lire*, Paris, Gallimard, 2009, p. 99.

à la fois didactique et pédagogique, nous assignons à notre cours les objectifs suivants, que nous explicitons aux étudiants, au début des enseignements :

1/ la théorie littéraire nous apprend à situer, plus efficacement, chaque œuvre par rapport aux concepts, aux genres et aux procédés auxquels elle recourt. Ce qui nous permet de saisir la spécificité et l'intérêt de chaque texte.

2/ elle enrichit nos outils et nos méthodes de lecture, et nous prépare, par voie de conséquence, à une analyse efficiente des œuvres littéraires, notamment dans le cadre d'un enseignement/apprentissage.

3/ elle nous incite à mettre nos habitudes de lecture et nos jugements de valeur en question et en perspective.

4/ elle nous apprend à mieux sentir et évaluer les œuvres, en nous permettant de distinguer nos jugements de goût et de valeur d'une appréciation critique objective et argumentée.

Aux objectifs précités, nous adjoignons ces objectifs spécifiques, en référence à la maquette du master LGC :

-Il s'agira de faire connaître à l'étudiant, de manière approfondie, les différentes écoles et théories critiques...au plan diachronique, mais surtout le faire travailler beaucoup sur des textes littéraires avec les différents outils proposés par les théories et concepts de la littérature.

Par ailleurs, nous avons conçu notre cours en dix chapitres (Qu'est-ce que la théorie littéraire ?, l'évolution sémantique de la notion de littérature, la rhétorique, l'histoire littéraire...), qui reprennent, de manière synthétique, les principaux courants de la théorie littéraire, sans nulle prétention à l'exhaustivité. Le point de vue adopté est à la fois diachronique (reprendre les différentes théories dans leur évolution chronologique) et épistémologique (explicitier et questionner les catégories conceptuelles qui sous-tendent chaque théorie). En outre, nous avons veillé à assortir chaque cours de deux ou trois textes (TD), en guise d'illustration, et destinés à en vérifier la compréhension. Ce faisant, nous espérons fournir aux étudiants des synthèses utiles.

## Chapitre 1 : Qu'est-ce que la théorie de la littérature ?

Avant de passer en revue les diverses théories de la littérature, selon une perspective à la fois diachronique et épistémologique, ainsi que leurs postulats et leurs principes fondateurs, il convient d'opérer quelques distinctions préliminaires.

D'abord, la théorie se sépare de la pratique littéraire (le travail de l'écrivain) en la prenant pour objet : la théorie naît lorsqu'il y a discours sur cette activité et les produits qui y sont issus. Il existe deux modes possibles pour cela : le mode normatif des traités de poétique et de manifestes lancés par les écoles littéraires ; et le mode descriptif des ouvrages savants ou pédagogiques sur la littérature.

En outre, la théorie se distingue aussi, en tant que pratique, d'autres pratiques réflexives qui prennent pour objet la littérature : à savoir le commentaire, la critique et l'histoire. La finalité de la théorie est de proposer des manières de comprendre le fait littéraire en général. La démarche théorique vise à interroger les lois qui président à la formation des textes et les significations qui en résultent. En cela, elle se définit comme une poétique.

De plus, la théorie supplante le discours ordinaire sur la littérature quand les prémisses de celui-ci ne sont pas acceptées comme allant de soi, quand elles ne sont pas questionnées, exposées comme des constructions historiques, comme des conventions.

Pour Antoine Compagnon, la théorie de la littérature est une attitude analytique, un point de vue métacritique visant à interroger, questionner les présupposés de toutes les pratiques critiques, au sens large.

Pour le théoricien français, l'objet de la théorie de la littérature est :

*« ...le, les discours sur la littérature, la critique et l'histoire littéraires dont elle questionne, problématise, organise les pratiques. La théorie de la littérature n'est pas la police des lettres, ni des études de lettres, mais en quelque manière leur épistémologie. »<sup>8</sup>*

Un peu plus loin, dans le même ouvrage, le poéticien poursuit :

*« La théorie fait contraste avec la pratique des études littéraires, c'est-à-dire la critique et l'histoire littéraires, et elle analyse cette pratique, ou plutôt ces pratiques,*

---

<sup>8</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 18.

*les décrit, rend explicites leurs présupposés, en somme les critique (critiquer, c'est séparer, discriminer) »<sup>9</sup>.*

Il définit les pratiques littéraires en ces termes :

*« Par critique littéraire, j'entends un discours sur les œuvres littéraires qui met l'accent sur l'expérience de la lecture, qui décrit, interprète, évalue le sens et l'effet que les œuvres ont sur les lecteurs. [...] Par histoire littéraire, j'entends en revanche un discours qui insiste sur des facteurs extérieurs à l'expérience de la lecture, par exemple sur la conception ou sur la transmission des œuvres »<sup>10</sup>*

Application : (TD)

*Théorie, critique et histoire littéraires*, R. Wellek, A. Warren.

### **Théorie, critique et histoire littéraires**

A l'intérieur de "l'objet de notre étude", ce sont les différences entre théorie littéraire, critique littéraire et histoire littéraire qui sont manifestement essentielles. Vient d'abord la distinction entre deux conceptions de la littérature : l'une comme ordre simultané, l'autre qui la considère avant tout comme une série d'œuvres disposées chronologiquement et faisant partie intégrante du processus historique. Vient ensuite une autre distinction entre, d'une part, l'étude des principes et des critères de la littérature, et, d'autre part, celle des œuvres elles-mêmes, qu'on les étudie séparément ou bien à l'intérieur d'une série chronologique. Le meilleur moyen de souligner ces distinctions est de désigner par l'expression "théorie littéraire" l'étude des principes de la littérature, de ses catégories, de ses critères, etc. et de réserver à l'étude des œuvres elles-mêmes le terme de "critique littéraire" (essentiellement statique) ou celui d'"histoire littéraire". Il va sans dire que, dans l'usage courant, la "critique littéraire" inclut souvent l'ensemble de la théorie littéraire ; mais l'usage néglige là une distinction bien utile. Aristote était un théoricien, Sainte-Beuve était avant tout un critique. L'expression de "théorie de la littérature" peut recouvrir – ainsi que dans le présent ouvrage – la "théorie de la critique littéraire" et la "théorie de l'histoire littéraire", toutes deux indispensables.

Il s'agit là de distinctions assez évidentes et assez généralement admises. Mais on se rend compte que les méthodes impliquées par les termes en question ne peuvent s'employer isolément, qu'elles sont si étroitement liées les unes aux autres que l'on ne peut concevoir de théorie littéraire sans histoire et sans critique, de critique sans théorie et sans histoire, d'histoire sans théorie et sans critique. Il est

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 19.

<sup>10</sup> Ibid., P. 20.

évident qu'il ne peut y avoir de théorie littéraire qu'à partir d'une étude des œuvres elles-mêmes. Les critères, les catégories, les systèmes ne sauraient se définir *in vacuo*. Mais inversement, aucune critique, aucune histoire littéraire n'est possible sans qu'aient été posées une série de questions, sans un système de concepts, sans des points de référence, sans un certain nombre de généralisations. Ne voyons surtout pas là un dilemme insurmontable : notre lecture suppose toujours des idées préconçues, qui se modifient toujours à mesure que nous prenons connaissance d'autres œuvres littéraires. Il s'agit là d'un processus dialectique.

R. Wellek, A. Warren, *La Théorie littéraire*, Seuil, 1971, pp.55-56.

### **Questions :**

- 1/ Quelles sont les deux conceptions de la littérature exposées par Wellek et Warren ?
- 2/ Quelles distinctions proposent-ils entre théorie, critique et histoire littéraires ?
- 3/ Quelles sont les spécificités de chacune de ces disciplines ?
- 4/ Quel type de relation entretiennent-elles les unes avec les autres ?

## **Chapitre 2 : L'évolution sémantique de la notion de littérature :**

Le mot *littérature* n'a pas toujours eu la même signification ni n'a désigné les mêmes types de textes. Ainsi, la notion moderne de *littérature* provient, en fait, d'une longue évolution consécutive à la conjonction de nombreux facteurs culturels, produits par les situations historiques.

Le mot *littérature* est, en français, un calque du latin *litteratura*. Ce dernier, selon Quintilien, est lui-même une équivalence morphologique du grec *grammatikê*, le grec *gramma* et le latin *littera* étant au sens de « lettres » parallèles.

*Littérature* a d'abord signifié savoirs. Pour les textes à visée esthétique, on utilisait *poésie* ou *poème*. L'apparition de l'imprimerie et l'expansion de l'instruction permettent de franchir un seuil décisif ; au 17<sup>ème</sup> siècle, *poésie* se spécialise pour désigner les textes versifiés, tandis que l'expression « Belles-lettres » désigne l'histoire et l'éloquence.

Vers le milieu du 18<sup>ème</sup> siècle, comme d'innombrables exemples l'attestent, *littérature* se met à désigner non plus un savoir, non plus des personnes, mais bien des textes et se précise en se limitant aux « ouvrages de l'esprit » (la remarque est de Sainte-Beuve) et en excluant les textes scientifiques et techniques (Voltaire).

Au 19<sup>ème</sup> et au 20<sup>ème</sup> siècle, *littérature* est souvent employé pour désigner les œuvres et leur production, l'ensemble des producteurs (les écrivains) et leurs activités.

Plus récemment, le mot *littérature* et les notions qu'il véhicule font l'objet d'une réflexion critique. Dans cette perspective, il est pourvu d'une valeur métalinguistique (réflexion sur les textes littéraires). Par économie et pour remplir une structure sémantique où le même mot désigne un objet de la science et la science elle-même, on passe donc de « désigner l'histoire de la littérature, les connaissances, les études, la théorie littéraire » à « enseigner la littérature ».

De ce qui précède, il ressort que l'évolution diachronique de la notion de littérature est d'abord l'histoire d'une restriction sémantique progressive pour aboutir finalement à une acception moderne assez large où le terme recouvre de multiples significations référant à des champs disciplinaires voisins qui ont en commun un objet d'étude aux contours imprécis.

Peut-on risquer enfin une définition unique de la littérature ? Il faudrait, pour cela, qu'elle associe profondément les critères internes et sémantiques avec ceux du fonctionnement social, et la tendance autonymique aux systèmes techno-idéologiques qui règlent la circulation des discours à visée esthétique.

Application (TD) :

-*La littérature*, Antoine Compagnon

## **La littérature**

Au plus large, la littérature, c'est tout ce qui est imprimé (ou même écrit), tous les livres que contient la bibliothèque (y compris ce qu'on appelle la littérature orale, désormais consignée). Cette acception correspond à la notion classique des belles-lettres qui comprenaient tout ce que la rhétorique et la poétique pouvaient produire non seulement la fiction mais aussi l'histoire, la philosophie, et la science, et encore toute l'éloquence. Mais, ainsi entendue, comme équivalente à la culture, au sens que ce mot a pris depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature perd sa « spécificité » : sa qualité proprement littéraire lui est déniée. Cependant la philologie du XIX<sup>e</sup> siècle ambitionnait en effet d'être l'étude de toute une culture, dont la littérature, au sens étroit, était le témoignage le plus accessible. Dans l'ensemble organique constitué, suivant la philologie, par la langue, la littérature et

la culture, unité identifiée à l'esprit d'une nation, ou à une race, au sens philologique, non biologique, du terme, la littérature trônait au centre, et l'étude de la littérature était la voie royale vers la compréhension d'une nation, que les génies avaient à la fois mieux sentie et dont ils avaient forgé l'esprit.

Au sens étroit, la littérature (la frontière entre le littéraire et le non-littéraire) varie considérablement selon les époques et les cultures. Séparée ou extraite des belles-lettres, la littérature occidentale, dans l'acception moderne, apparaît au XIXe siècle, avec l'éclatement du système traditionnel des genres poétiques perpétué depuis Aristote. Pour celui-ci, l'art poétique – l'art de cette chose sans nom qu'il décrivait dans la *Poétique* – comprenait pour l'essentiel le genre *épique* et le genre *dramatique*, à l'exclusion du genre *lyrique*, qui n'était pas fictif, ou pas imitatif, puisque le poète s'y exprimait à la première personne, et qui fut par conséquent longtemps jugé mineur. Épopée et drame constituaient encore les deux grands genres de l'âge classique, c'est-à-dire la narration et la représentation, ou les deux modes majeurs de la poésie, entendue comme fiction ou imitation (Genette, 1979 ; Combe). Jusque-là, la littérature au sens strict (l'art poétique), c'était le vers. Mais un déplacement capital a eu lieu au cours du XIXe siècle, tandis que les deux grands genres, la narration et le drame, abandonnaient de plus en plus le vers pour adopter la prose. Sous le nom de poésie, on ne connut plus bientôt, ironie de l'histoire, que le genre qu'Aristote excluait de la poétique, à savoir la poésie lyrique, qui prit sa revanche et devint synonyme de toute la poésie. Dès lors, la littérature, ce fut le *roman*, le *théâtre* et la *poésie*, reprenant la triade post-aristotélicienne des genres épique, dramatique et lyrique, mais les deux premiers s'identifiaient désormais à la prose, et le troisième seul au vers, avant que le vers libre et le poème en prose ne dissolvent encore davantage le vieux système des genres.

Le sens moderne de la littérature (roman, théâtre et poésie) est inséparable du romantisme, c'est-à-dire de l'affirmation de la relativité historique et géographique du goût, par opposition à la doctrine classique de l'éternité et de l'universalité du canon esthétique. Restreinte à la prose romanesque et dramatique, et à la poésie lyrique, la littérature est en outre conçue dans ses rapports avec la nation et avec son histoire. La littérature, ou plutôt les littératures, sont avant tout nationales.

Antoine Compagnon, *Le Démon de la littérature*, pp. 32-33.

### **Questions :**

- 1/ Dans son acception large, à quoi correspond la notion de *littérature* ?
- 2/ Quel est le risque d'une telle extension sémantique ?
- 3/ Que désigne la littérature, dans le sens étroit du terme ?
- 4/ Quelle évolution ont connue les genres littéraires ?

### Chapitre 3 : Aristote : fondateur de la poétique

La première tentative de classification des genres littéraires- la plus ancienne et la plus cohérente, sans doute- remonte au philosophe grec Aristote (384-322 av. J.-C.) qui, dans son traité intitulé *Poétique*, dont seule une partie a été conservée, s'intéressa aux genres existant à son époque, à savoir l'épopée et la tragédie. Afin de justifier la distinction des deux genres, Aristote adopta une démarche à la fois descriptive et normative.

Pour le philosophe grec, la caractéristique fondamentale de l'art, c'est l'imitation (la *mimesis*). Ainsi, l'homme a une tendance naturelle à imiter, il prend plaisir à la représentation. Cela relève de la "poésie" (c'est-à-dire de la création littéraire, étymologiquement le mot grec *poiein* signifie "faire").

Par ailleurs, il existe deux manières de représenter : soit en **racontant**, ce qui donne **l'épopée** (c'est le cas, par exemple, de *l'Illiade* et de *l'Odyssée* d'Homère, dans lesquels il fait le récit de la guerre de Troie et des aventures d'Ulysse), soit en **imitant des actions pendant leur déroulement**, et c'est le **théâtre** ou **drame** (ce mot vient du grec *drama*, signifiant "action"). Aristote néglige un autre genre, pourtant en pleine expansion à son époque : la **poésie lyrique**.

La distinction entre l'épopée et le théâtre réside foncièrement dans une différence de choix d'écriture qui a pour corollaire une différence d'étendue : l'épopée étant **narrative**, elle "n'est pas limitée dans le temps", tandis que le théâtre, qui est une **représentation concrète**, "essaie autant que possible de se dérouler durant une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter". Enfin, dans le genre épique, le poète doit "parler le moins possible en son nom personnel, puisque, lorsqu'il le fait, il n'imité pas" (l'auteur doit donc céder la place à un "narrateur" neutre). Au théâtre, l'auteur s'efface également devant les personnages. Ainsi, l'absence d'une analyse de la poésie lyrique est justifié, car l'auteur y parle en son nom personnel : c'est donc une moins bonne "imitation".

Aristote établit ensuite une autre distinction, au sein du genre dramatique, entre la **tragédie** et la **comédie**, en se fondant notamment sur leur origine ainsi que les personnages qu'elles mettent en scène. Pour ce faire, il dispose d'exemples célèbres à son époque : Eschyle, Sophocle et Euripide pour la tragédie,

Aristophane pour la comédie. Ces auteurs sont considérés comme les pères du théâtre occidental. Pour ce qui est de l'origine, Aristote indique que la **tragédie** est née à partir du **dithyrambe** (fête religieuse en l'honneur de Dionysos, le dieu du vin : ces fêtes étaient l'occasion de processions accompagnées de chants et de mises en scène de "combats" – le nom *tragos* signifie "bouc", animal rituellement associé à Dionysos), quant à la **comédie**, elle provient des chants **phalliques** (le mot *komos* signifie "fête", il s'agissait encore de fêtes en l'honneur de Dionysos, mais les chants phalliques exprimant la liesse populaire, abondaient en allusions plaisantes ou grivoises). En ce qui concerne les différences essentielles des deux genres, nous les résumerons dans le tableau qui suit :

### Tragédie

### Comédie

- |  |   |
|--|---|
| 1) Les personnages sont divins, royaux ou nobles.          | - Ses personnages sont de condition moyenne.    |
| 2) Les sujets sont empruntés à l'histoire ou à la légende. | - Ses sujets sont pris dans la vie quotidienne. |
| 3) Les dénouements sont funestes.                          | - Son dénouement est heureux.                   |
| 4) L'effet produit sur le public est la catharsis.         | - La réception du public est le rire franc.     |

### Application (TD) :

- *La critique séparée de la littérature*, Anne Maurel.

- *Poétique*, Aristote.

- *Définition de la poétique*, T. Todorov.

### Texte 1

#### **La critique séparée de la littérature**

Rédigée aux environs de 335 av. J.-C., la *Poétique* d'Aristote illustre un premier état des rapports de la critique avec la littérature : élaborée par un philosophe, en dehors de la littérature, et après coup, la théorie vise pourtant à guider et à orienter la pratique des écrivains. En rendant compte rationnellement et systématiquement

de toute la production du passé, en donnant à la littérature la conscience d'elle-même, de ses moyens et de ses fins, Aristote pense créer la possibilité de produire de belles œuvres. La *Poétique* est donc tout à la fois une théorie de la littérature, qui découvre un nouvel objet d'étude, le nomme, le définit et le structure, et un manuel de la composition littéraire : les écrivains peuvent y trouver des indications techniques utiles sur « la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie ».

Au siècle d'Aristote, la littérature est, en Grèce, une pratique spontanée pluriséculaire, mais anonyme. Les chefs-d'œuvre majeurs de la littérature grecque ont été écrits entre le VIII<sup>e</sup> et le Ve siècle : pourtant « l'art qui imite [...] par la prose ou les vers [...] n'a pas jusqu'à présent reçu de nom ». Aristote propose qu'on le nomme « poésie », en refusant de confondre la « poésie » avec l'emploi du langage versifié. Le terme devra donc désigner tous les textes en vers ou en prose, qui façonnent des images des choses au moyen des mots. La définition de la « poésie » par ce philosophe grec du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. préfigure la définition par Voltaire, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la « littérature » : non pas tous les textes écrits, mais seulement ceux que distingue un certain usage du langage, et un certain type de rapport à la réalité. Aristote distingue ainsi nettement la « poésie » de la science ou de l'histoire.. Empédocle, par exemple, est un naturaliste plutôt qu'un poète : bien qu'écrite en vers, son œuvre est un exposé d'histoire naturelle. Même mises en vers, *Les Histoires* d'Hérodote seront toujours une « chronique », attachée « au fait particulier », « à ce qu'a fait Alcibiade ou à ce qui lui est arrivé ». La poésie ne se distingue pas de l'histoire par le fait qu'elle utilise le langage en vers, mais parce qu'elle vise à l'universalité : elle représente non pas un homme particulier, mais « le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit nécessairement ». Elle est un travail de composition par les mots qui établit des relations nécessaires entre des caractères et des actions.

Il y a création, dans la *Poétique*, d'un métalangage de la littérature : pour la définir objectivement, Aristote met en œuvre, dans les chapitres d'introduction, deux notions essentielles : l'imitation, ou *mimésis* – commune à tous les arts – et la « vraisemblance », qu'il oppose à la vérité historique. Affaire des seuls poètes tant qu'elle était une pratique spontanée, la littérature, comme possible objet d'étude, devient affaire des philosophes. Cette séparation de la théorie et de la pratique n'empêche pourtant pas qu'elles se rejoignent à l'intérieur même de la *Poétique*. Aristote dirige la théorie vers l'activité poétique à venir en donnant une description précise des différents types d'imitation de la réalité par le langage en vers ou en prose.

Appliquant à l'étude de la littérature les méthodes de classification de son *Histoire Naturelle*, il y distingue quatre « espèces particulières » ou « genres » : l'épopée, la tragédie, la parodie et la comédie. L'objet imité et le mode de l'imitation sont les deux critères essentiels de la classification générique. L'épopée et la tragédie imitent des « actions nobles » ; mais la première les raconte par le relais

d'un narrateur, la seconde les représente directement. Cette même distinction oppose la parodie à la comédie, qui, à la différence de l'épopée et de la tragédie, imitent des actions inférieures. En outre, chaque genre a sa « finalité propre » : la tragédie – des quatre genres le mieux décrit – doit, « en représentant la pitié et la frayeur, réaliser une épuration de ce genre d' « émotions », une « catharsis ». Le genre est donc un ensemble d'éléments subordonnés les uns aux autres et rapportés à une fin. Le choix des personnages de la tragédie – ni trop bons ni trop méchants -, la conduite de l'action – du bonheur au malheur -, ces deux « règles » de la tragédie, apparaissent guidées par la considération de l'effet à produire : la purgation de la pitié et de la frayeur. Le genre est ainsi une forme préétablie – au pouvoir technique évident -, mise à la disposition des écrivains, pour les aider dans la fabrique de l'œuvre. La capacité de la critique aristotélicienne à dominer la création littéraire sera illustrée, bien des siècles plus tard, par le profit que le classicisme français va tirer des règles de la « belle tragédie » décrites dans la *Poétique*.

Anne Maurel, *La Critique*, pp. 5-7.

### **Questions :**

- 1/ Quel est l'intérêt de la *Poétique* d'Aristote et quels objectifs poursuit-elle ?
- 2/ Par quel terme Aristote choisit-il de désigner l'ensemble de la production littéraire ? Pour quelle raison ?
- 3/ Quelle distinction le philosophe établit-il entre la poésie, la science et l'histoire ?
- 4/ A quel métalangage recourt Aristote dans sa *Poétique* ? Pourquoi ?
- 5/ Dans quelle mesure, l'activité descriptive d'Aristote mérite-t-elle d'être nommée *poétique* ?

### **Texte 2 :**

#### **La *Poétique* d'Aristote**

[...] la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. J'appelle « langage relevé d'assaisonnements » celui qui a rythme, mélodie et chant ; et j'entends par « assaisonnements d'une espèce particulière » que certaines parties sont exécutées simplement à l'aide du mètre, tandis que d'autres, par contre, le sont à l'aide du chant.

Puisque ce sont des personnages en action qui font l'imitation, nécessairement on peut d'abord considérer comme partie de la tragédie l'ordonnance du spectacle ; puis il y a le chant et l'élocution ; car tels sont bien les moyens employés pour faire l'imitation. J'appelle « élocution » le seul assemblage des vers ; quant à « chant », le mot a un sens parfaitement clair. Comme d'autre part, il s'agit de l'imitation d'une action et que celle-ci suppose des personnages agissants, lesquels sont nécessairement tels ou tels de caractère ou de pensée (car c'est en tenant compte de ces différences que nous qualifions les actions humaines), il y a deux causes naturelles qui déterminent les actions, à savoir la pensée et le caractère, et ce sont les actions qui toujours nous font réussir ou échouer. C'est la fable qui est l'imitation de l'action, car j'appelle ici « fable » l'assemblage des actions accomplies ; j'appelle « caractère » ce qui nous fait dire des personnages que nous voyons agir qu'ils ont telles ou telles qualités ; j'entends par « pensée » tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou déclarer ce qu'ils décident.

Donc nécessairement il y a dans toute tragédie six parties constitutives qui font qu'elle est telle ou telle ; ce sont la fable, les caractères, l'élocution, la pensée, le spectacle et le chant. Car les moyens d'imiter constituent deux parties, la façon d'imiter en constitue une et l'objet de l'imitation trois, et il n'y en a pas d'autres. [...]

Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

### **Questions :**

- 1/ Comment Aristote définit-il la tragédie ?
- 2/ Quelles sont les parties constitutives de ce genre littéraire ?
- 3/ Quel effet produit le spectacle d'une tragédie ?

### **Texte 3 :**

#### **Définition de la poétique**

La poétique vient rompre la symétrie ainsi établie entre interprétation et science dans le champ des études littéraires.

Par opposition à l'interprétation d'œuvres particulières, elle ne cherche pas à nommer le sens mais vise la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre. Mais par opposition à ces sciences que sont la psychologie, la sociologie, etc., elle cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même. La poétique est donc une approche de la littérature à la fois « abstraite » et « interne ».

Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Toute œuvre n'est alors considérée que comme la manifestation d'une structure abstraite et générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles. C'est en cela que cette science se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de littérature possible, en d'autres mots : de cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, *la littérarité*. Le but de cette étude n'est plus d'articuler une paraphrase, un résumé raisonné de l'œuvre concrète, mais de proposer une théorie de la structure et du fonctionnement du discours littéraire, une théorie qui présente un tableau des possibles littéraires, tel que les œuvres littéraires existantes apparaissent comme des cas particuliers réalisés. L'œuvre se trouvera alors projetée sur autre chose qu'elle-même, comme dans le cas de la critique psychologique ou sociologique ; cette autre chose ne sera plus cependant une structure hétérogène mais la structure du discours littéraire lui-même. Le texte particulier ne sera qu'une instance qui permet de décrire les propriétés de la littérature.

Le terme de « poétique » convient-il bien à cette notion ? On sait que son sens a varié au cours de l'histoire ; mais en se fondant aussi bien sur une tradition ancienne que sur quelques exemples récents, quoique isolés, on peut l'employer sans crainte. Valéry, qui affirmait déjà la nécessité d'une telle activité, lui avait donné le même nom : « *le nom de poétique nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen, -et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie* ». Le mot *poétique* se rapportera dans ce texte à toute la littérature, qu'elle soit versifiée ou non ; il y sera presque exclusivement question d'œuvres en prose.

On peut aussi rappeler, pour justifier l'usage de ce terme, que la plus célèbre des *Poétiques*, celle d'Aristote, n'était pas autre chose qu'une théorie concernant les propriétés de certains types de discours littéraire. Au reste, le terme est souvent employé dans ce sens à l'étranger, et les Formalistes russes en avaient déjà tenté la résurrection. Enfin, il apparaît, pour désigner la science de la littérature dans les écrits de Roman Jakobson.

T. Todorov, *Poétique*, pp. 19-21.

### **Questions :**

- 1/ En quoi la poétique diffère-t-elle de l'interprétation ?
- 2/ Quelle est la spécificité de la poétique par rapport aux sciences humaines ?
- 3/ Quel est l'objet de la poétique, selon Todorov ?
- 4/ Existe-t-il un consensus sur la signification de cette discipline parmi les théoriciens ?

## Chapitre 4 : la poétique réceptive : la rhétorique

Après Aristote, la poétique entendue au sens moderne de théorie de la littérature est éclipsée en tant que telle jusqu'à la Renaissance. Néanmoins, la place demeurée ainsi vacante est occupée par un autre type de discours, centré sur l'efficacité et l'énergie de la parole : **la rhétorique** qui se définit comme l'art de parler afin de persuader. Son domaine de référence concerne l'opinion (qu'il s'agit de transmettre) et le probable, et non la science et la vérité, encore qu'elle puisse se mettre à leur service. Comme elle a pour objet les discours en situation, dans leur effet pragmatique, elle prend en considération une partie du phénomène littéraire, mais son domaine déborde largement la littérature. Les fondateurs de cet art sont Platon, qui a mis en exergue le problème politique posé dans la cité par la puissance de cet art du discours, et surtout Aristote qui, dans sa *Rhétorique*, rédigée vers 329 av. J.-C., systématise ses pratiques et en fait un objet d'étude autonome. La rhétorique connaît ensuite un essor considérable allant de l'époque hellénistique au Moyen Age scolastique en passant par la culture romaine de l'éloquence.

### **I/ Les cinq parties du discours :**

Ce qui est méritoire d'être retenu, du point de vue de la poétique, ce sont les cinq étapes que distingue la rhétorique et que doit respecter l'orateur dans la composition de son discours :

**a/ L'inventio** : correspond à la recherche du contenu du discours.

**b/ La dispositio** : a trait à la composition du discours en différentes parties, et leur organisation interne.

**c/ L'elocutio** : touche plus spécifiquement à l'expression : choix des mots, organisation syntaxique et figures.

**d/ La memoria** : concerne les divers procédés mnémotechniques auxquels doit recourir l'orateur pour apprendre par cœur son discours.

**e/ L'actio** : la prononciation du discours en public requiert une certaine diction et des gestes précis.

## Les trois types d'éloquence et la notion de littérature :

Les Grecs ont opéré une classification des types d'éloquence qui retient l'attention, dans la mesure où elle fait apparaître la place de la littérature.

- Le **judiciaire**, mis en œuvre dans les tribunaux, traite avec vraisemblance de faits passés. C'est la branche la plus étudiée par les maîtres rhéteurs, d'Aristote à Quintilien (env. 30-100 apr. J.-C.).

- Le **délibératif** est propre aux assemblées politiques. Il s'agit de convaincre le peuple de prendre des décisions utiles concernant l'avenir. A partir de l'Antiquité tardive, cette éloquence devient celle des prédicateurs chrétiens, de saint Augustin à Bossuet.

- L'**épidictique**, ou démonstratif, eut d'abord pour objet l'éloge des dieux ou des hommes, prononcé à l'occasion de fêtes solennelles, c'est-à-dire le panégyrique au sens propre ; puis il comprit le blâme qu'il s'agit de dénoncer un homme ou une institution. Son critère principal est la beauté, et son temps de référence le présent.

Ce troisième type de discours se démarque des deux autres par le fait qu'il est plus gratuit, puisqu'il ne demande pas à l'auditeur de prendre une décision concrète. Cependant, il n'est pas dénué d'un certain effet pragmatique : il émeut par sa seule beauté et procure un plaisir par lui-même. Ici, la rhétorique semble moins emprunter la voie de la persuasion que celle de la séduction. En se prenant pour fin, le langage semble prendre conscience de lui-même et devenir, par voie de conséquence, littérature. Cet usage esthétique du discours conduit à l'autonomie de la littérature et à la reconnaissance de sa valeur esthétique.

La rhétorique classique poursuit trois objectifs essentiels, qui sont **plaire**, **toucher** et **démontrer**, se réalisant par le biais de trois sortes de preuve.

Ainsi, **plaire** consiste à construire, à travers son discours, une image valorisante de soi (**éthos**) : il est impératif d'être crédible. C'est ce qu'on nomme la **preuve éthique** qui passent par certains procédés langagiers, de nature à assurer à assurer une certaine autorité à l'orateur : le niveau de langage, le ton, le savoir dont fait preuve celui qui parle jouent un rôle essentiel, même si aucun de ces éléments, pris isolément, ne suffit à valider ou invalider la crédibilité de l'orateur.

En second lieu, **toucher**, c'est susciter des émotions chez l'auditeur ou le lecteur (**pathos**). Il s'agit, dans ce cas, de la **preuve pathétique** ; le lecteur doit se sentir

directement concerné par le sujet qu'on lui expose. Cette preuve éprouve son efficacité particulièrement dans le genre délibératif, mais aussi dans le genre démonstratif ( ex. les textes de Montesquieu et de Voltaire contre l'esclavage).

Enfin, **démontrer** consiste à recourir à des **preuves logiques** afin de convaincre son auditoire (**logos**). Ces preuves se présentent sous deux formes : la démonstration par la déduction (**sylogisme** et **enthymème**) et la démonstration par induction (**exemple**). *Candide* de Voltaire fournit un bel exemple de ce second type de démonstration. Le récit se présente comme une récusation de la théorie philosophique de l'optimisme.

### **III/ Education et rhétorique :**

Avec le déclin de la vie civique et de l'éloquence publique dans les cités grecques, puis quelques siècles plus tard à Rome, la littérature se met à occuper une place grandissante dans la rhétorique, comme source d'exemples. Réciproquement, la rhétorique, initialement art de bien parler, devient aussi un art de bien écrire, de ciseler ses phrases et d'orner son discours de figures destinées à le rehausser. Ainsi, pour Cicéron (106-43 av. J.-C.), elle occupe une place centrale dans l'éducation et la culture. A la fin de l'Antiquité, la rhétorique acquiert une position de choix et devient une des matières de base enseignées au cours du *trivium*, à l'instar de la grammaire et de la logique (ou « dialectique »). Ces trois disciplines de base se rapportent toutes à la communication. Il s'agit de maîtriser la langue, la pensée et les moyens de rendre celle-ci persuasive, et ce, avant de passer à l'étude des quatre autres arts libéraux (arithmétique, géométrie, musique, astronomie).

Cette orientation vers la pratique de la composition a exercé une influence considérable sur l'idée que l'on s'est faite de la littérature jusqu'à nos jours. La rhétorique, en tant que fondement de la culture, commence à perdre sa place au 18<sup>ème</sup> siècle. Elle se confine étroitement dans l'ancienne *elocutio*, autrement dit la question du style, elle se limite pour finir à l'inventaire des figures grammaticales (antithèse, chiasme, gradation...) et les tropes ou figures de signification (métaphore, métonymie, synecdoque, etc.).

## Application (TD) :

*Art, discours et persuasion*, Olivier Reboul

### **Art, discours et persuasion**

Voici donc la définition que nous proposons : la rhétorique est l'art de persuader par le discours.

Par *discours*, on entend toute production verbale, écrite ou orale, constituée par une phrase ou une suite de phrases, ayant un début et une fin, et présentant une certaine unité de sens. Un discours incohérent, en effet, celui que tient un ivrogne ou un fou, c'est plusieurs discours qui se donnent pour un seul.

D'après notre définition, la rhétorique ne s'applique pas à tous les discours, mais seulement à ceux qui visent à persuader, ce qui représente tout de même un bel éventail ! Énumérons les principaux : la plaidoirie, la harangue politique, le sermon, le tract, le placard publicitaire, le pamphlet, la fable, la lettre de demande, l'essai, le traité de philosophie, de théologie ou de sciences humaines. Ajoutons-y le drame et le roman en tant qu'ils sont « à thèse », le poème satirique ou élogieux.

Que reste-t-il alors de non rhétorique ? Les discours (au sens technique défini plus haut) qui ne visent pas à persuader : le poème lyrique, la tragédie, le mélodrame, la comédie, le roman, les contes populaires, les histoires drôles. Ajoutons les discours à caractère purement scientifique ou technique : le mode d'emploi, à l'encontre de l'annonce publicitaire ; le verdict, à l'encontre de la plaidoirie ; l'ouvrage scientifique, à l'encontre de la vulgarisation ; la consigne, à l'encontre du slogan : *Défense de fumer* n'est pas rhétorique, *Défense de fumer même une Gallia* l'est pleinement.

Certes, la rhétorique ancienne donne au mot discours un sens nettement plus restreint. Mais nous montrerons qu'on peut fort bien élargir l'objet de la rhétorique sans la trahir.

La rhétorique porte donc sur le discours persuasif, ou sur ce qu'un discours a de persuasif. Qu'est-ce donc que *persuader* ?

C'est amener quelqu'un à croire quelque chose. Certains distinguent rigoureusement « persuader » de « convaincre », ce dernier consistant non à faire croire mais à faire comprendre. Pour nous, cette distinction repose sur une philosophie – voire une idéologie – par trop dualiste, puisqu'elle oppose dans l'homme l'être de croyance et de sentiment à l'être d'intelligence et de raison, et qu'elle postule en outre que le second peut s'affirmer sans le premier, ou même contre le premier. Jusqu'à plus ample examen, nous renoncerons à cette distinction entre convaincre et persuader.

Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, pp. 4-5.

## **Questions :**

- 1/ Quelle définition Olivier Reboul donne-t-il de la rhétorique ?
- 2/ Tous les discours ont-ils une visée persuasive ?
- 3/ Quelle distinction existe-t-il entre « persuader » et « convaincre » ?
- 4/ L'auteur avalise-t-il cette distinction ?

## **Chapitre 5 : du contexte au texte : l'histoire littéraire**

### **A/ Définition**

L'histoire de la littérature est la mémoire du passé, dans la mesure où elle s'assigne pour finalité de sauver les œuvres de l'oubli, de les rappeler, de les conserver et de les classer. L'histoire littéraire a une plus grande ambition : elle veut comprendre et expliquer la vie des littératures dans l'Histoire. Elle cherche à rendre compte de la genèse des œuvres en les rapportant à une série de causalités historiques, sociales, politiques et culturelles.

### **B/ Genèse**

#### **a/ Naissance d'une discipline**

L'apparition de l'histoire littéraire date du 18<sup>ème</sup> siècle, et ce, en rapport avec de nouvelles réflexions sur l'Histoire, elle se constitue véritablement en discipline universitaire à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, grâce aux travaux de Gustave Lanson (1857-1934). Le lansonisme procède de toute une évolution où se dégagent deux idées-forces :

- la littérature est l'expression de la société. Cette formule, devenue célèbre, est énoncée en 1802 par le théoricien contre-révolutionnaire Louis de Bonald (1754-1840).
- la promotion sociale de l'auteur considéré comme le producteur du texte.

#### **b/ Madame de Staël et l'histoire littéraire**

C'est dans son ouvrage qui date de 1800 et qui s'intitule *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, que Mme de Staël (1766-1817) insiste sur la nécessité de mettre en rapport le fait littéraire et les causes extérieures qui le déterminent. D'où un examen circonstancié des "causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature". C'est ainsi que l'époque,

l'esprit national, le climat, la religion interviennent de manière cruciale dans la constitution des différentes littératures.

Le mérite de l'ouvrage précité est de développer l'idée d'une influence réciproque de l'histoire et de la littérature. Cette conception provient, en fait, de la philosophie des idéologues du 18<sup>ème</sup> siècle, tels Condillac et Condorcet. Cela implique la nécessité de dépasser le point de vue formel et atemporel, caractéristique de la critique classique. Il s'agissait d'inclure dans la littérature *"tout ce qui concerne l'exercice de la pensée dans les écrits, les sciences physiques exceptées"*. Cela ne peut se faire qu'à condition de tenir compte du mouvement de l'histoire dont participe la pensée.

Puisque ce mouvement se confond avec celui du progrès des idéaux des Lumières, l'originalité de l'écrivain aura moins d'importance que l'étude des mœurs et des lois qui font évoluer "l'esprit de la littérature" :

*"Il existe dans la langue française, sur l'art d'écrire et sur les principes du goût, des traités qui ne laissent rien à désirer ; mais il me semble que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques, qui modifient l'esprit de la littérature. Il me semble que l'on n'a pas encore considéré comment les facultés humaines se sont graduellement développées par les ouvrages illustres en tout genre, qui ont été composés depuis Homère jusqu'à nos jours."* Mme de Staël, Discours préliminaire, p.65.

Dans cette perspective, la littérature n'est désormais concevable que dans l'ordre du collectif et du situé.

### **c/ Sainte-Beuve et la biographie**

Pour Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), l'auteur est considéré comme un médium entre la société et la littérature, et non plus simplement celui qui écrit. Par voie de conséquence, l'étude biographique acquiert une importance cruciale (capitale), et Sainte-Beuve invente, à partir de 1829, le "portrait". Ainsi, il situe l'auteur dans son contexte (Histoire, milieu, courants littéraires) et interprète sa vie en fonction de son insertion dans toutes ces chaînes causales, de ses goûts, de l'ensemble des rapports qu'il entretient avec les composantes du réel. Dans cette optique, l'œuvre est considérée comme le réceptacle d'intentions que le critique se doit d'élucider par une connaissance approfondie de la biographie de son auteur.

Par là, Sainte-Beuve se montre moins soucieux d'élucider la complexité de l'œuvre elle-même que d'assigner au "génie" de l'auteur une place définitive dans la littérature :

*"La vraie critique, telle que je la définis, consiste plus que jamais à étudier chaque être, chaque talent, selon les conditions de sa nature, à en faire une vive et fidèle description, à charge toutefois de le classer ensuite et de le mettre à sa place dans l'ordre de l'Art."* Sainte-Beuve, *Lundis*, XII, p.191.

Néanmoins, cette conception réductrice a agi comme un écran qui empêcha Sainte-Beuve d'accorder à ses contemporains (Balzac, Stendhal, Nerval, Baudelaire) la juste place qui leur revient, selon leur mérite. Tel sera le reproche majeur que lui fera Proust dans son *Contre Sainte-Beuve*.

#### **d/ Taine et le déterminisme**

Hippolyte Taine (1828-1893) établit lui aussi une relation entre l'homme et l'œuvre, mais de plus, cherche dans l'individu créateur une "faculté maîtresse" à l'origine de l'œuvre. Cette faculté dépend en fait de trois déterminations : la race, le milieu, le moment. Ainsi, dans *La Fontaine et ses fables* (1861), fidèle aux principes de sa méthode, Taine s'efforce de tracer la généalogie de l'œuvre.

Ainsi, le regard que jette le critique sur l'œuvre s'élargit. De la considération de l'auteur, Taine passe à celle d'ensembles plus vastes, une collectivité nationale, un "milieu" géographique et social, une époque. L'œuvre est ainsi intégrée dans des totalités plus vastes, l'Histoire et la société.

#### **e/ Le rôle décisif du lansonisme**

La publication de *L'Histoire de la littérature française*, en 1895, par Gustave Lanson, marque le point d'aboutissement d'une évolution qui a érigé l'histoire comme première science de la littérature. Néanmoins, l'histoire littéraire telle que la conçoit Lanson se réduit à celle juxtalinéaire des œuvres, autrement dit au relevé exhaustif des sources et des influences.

C'est ainsi que la critique historique voit en l'auteur, qui est "un personnage moderne" selon la formule de Barthes, le lieu de rencontre privilégié de la littérature avec la société.

L'esprit du positivisme imprègne l'histoire littéraire de Lanson qui, nommé professeur à la Sorbonne en 1900, recommande à ses étudiants la lecture de

l'ouvrage de Langlois et Seignobos, *L'Introduction aux études historiques* (1989). Il emprunte à la science historique ses méthodes et ses techniques. Ainsi, l'histoire positiviste privilégie la connaissance du fait particulier. Pour reconstituer un événement singulier aussi exactement que possible, pour connaître ce qui a réellement eu lieu, les historiens recourent à des sciences auxiliaires : la biographie, la bibliographie et la philologie. L'histoire littéraire traditionnelle s'intéresse elle aussi aux faits particuliers et emploient les mêmes méthodes que celles des historiens.

Ainsi, dans un article de 1910, "La méthode de l'histoire littéraire", Lanson a décrit les étapes à suivre pour montrer scientifiquement l'historicité de la littérature. Il faut d'abord établir les faits : "connaître les textes"; puis les ordonner : les "grouper en genres, écoles et mouvements" ; enfin découvrir les lois qui régissent la structure et le devenir des œuvres littéraires ainsi classées : "*déterminer [...] le rapport de ces groupes à la vie intellectuelle, morale et sociale de notre pays, comme au développement de la littérature et de la civilisation européenne*".

Même si elle accorde la primauté à l'étude des textes, l'histoire littéraire est, en fait, multiforme : elle comprend la critique biographique et la critique philologique, l'histoire des écoles et des genres littéraires, l'histoire des idées ou des mentalités.

#### Applications (TD) :

- Comment écrire une biographie d'écrivain ?*, Sainte-Beuve.
- Un livre est le produit d'un autre moi*, Marcel Proust.
- Poétique et histoire*, Gérard Genette.

#### Texte 1 :

### **Comment écrire une biographie d'écrivain ?**

Le point essentiel dans une vie de grand écrivain, de grand poète, est celui-ci : saisir, embrasser et analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se sont accordés de telle sorte qu'il ait enfanté son premier chef-d'œuvre. Si vous comprenez le poète à ce moment critique, si vous dénoncez ce nœud auquel tout en lui se liera désormais, si vous trouvez, pour ainsi dire, la clef de cet anneau mystérieux, moitié de fer, moitié de diamant, qui rattache sa seconde existence,

radieuse, éblouissante et solennelle, à son existence première, obscure, refoulée, solitaire, et dont plus d'une fois il voudrait dévorer la mémoire, alors on peut dire de vous que vous possédez à fond votre poète ; vous avez franchi avec lui les régions ténébreuses, comme Dante avec Virgile ; vous êtes digne de l'accompagner sans fatigue et comme de plain-pied à travers ses autres merveilles.[...]

C'est un beau moment pour le critique comme pour le poète que celui où l'un et l'autre peuvent, chacun dans un juste sens, s'écrier avec cet ancien : *Je l'ai trouvé !* Le poète trouve la région où son génie peut vivre et se déployer désormais ; le critique trouve l'instinct et la loi de ce génie. Si le statuaire, qui est aussi à sa façon un magnifique biographe, et qui fixe en marbre aux yeux l'idée du poète, pouvait toujours choisir l'instant où le poète se ressemble le plus à lui-même, nul doute qu'il ne le saisit au jour et à l'heure où le premier rayon de gloire vient illuminer ce front puissant et sombre. A cette époque unique dans la vie, le génie qui, depuis quelque temps adulte et viril, habitait avec inquiétude, avec tristesse, en sa conscience, et qui avait peine à s'empêcher d'éclater, est tout d'un coup tiré de lui-même au bruit des acclamations, et s'épanouit à l'aurore d'un triomphe.[...]

Or, ce que le statuaire ferait s'il le pouvait, le critique biographe, qui a sous la main toute la vie et tous les instants de son auteur, doit à plus forte raison le faire ; il doit réaliser par son analyse sagace et pénétrante ce que l'artiste figurerait divinement sous forme de symbole [...] Je ne sais si toute cette théorie, mi-partie poétique et mi-partie critique, est fort claire ; mais je la crois vraie, et tant que les biographes des grands poètes ne l'auront pas présente à l'esprit, ils feront des livres utiles, exacts, estimables sans doute, mais non des œuvres de haute critique et d'art ; ils rassembleront des anecdotes, détermineront des dates, exposeront des querelles littéraires : ce sera l'affaire du lecteur d'en faire jaillir le sens et d'y souffler la vie ; ils seront des chroniqueurs, non des statuaires.

Sainte-Beuve, Pierre Corneille, in : *Portraits littéraires* (1829).

### **Questions :**

- 1/ Quel est, selon Sainte-Beuve, le moment propice pour comprendre et analyser l'œuvre d'un écrivain ?
- 2/ Quelles sont les qualités qui permettent au critique de saisir, dans une unité, l'homme et l'œuvre ?
- 3/ A qui Sainte-Beuve compare-t-il le poète ? Montrez la pertinence de ce parallèle.
- 4/ Comment doit être le véritable critique, selon Sainte-Beuve ?

## Texte 2 :

### "Un livre est le produit d'un autre moi"

"La littérature, disait Sainte-Beuve, n'est pas pour moi distincte ou, du moins, séparable du reste de l'homme et de l'organisation... On ne saurait s'y prendre de trop de façons et de trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient les plus étrangères à la nature de ses écrits : Que pensait-il de la religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? Comment se comportait-il sur l'article des femmes, sur l'article de l'argent ? Était-il riche, pauvre ; quel était son régime, sa manière de vivre journalière ? Quel était son vice ou son faible ? Aucune réponse à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout".

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

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, pp. 126-127.

## Questions :

- 1/ Sur quels principes se fonde la critique biographique de Sainte-Beuve ?
- 2/ Que reproche Proust à Sainte-Beuve ?

3/ Quel est, selon Proust, le principe qui est à l'origine de la création littéraire ?

Texte 3 :

### Poétique et histoire

Il faut d'abord distinguer entre elles plusieurs disciplines, existantes ou hypothétiques, que l'on confond trop souvent sous l'appellation commune d'histoire littéraire ou d'histoire de la littérature.

Mettons à part pour n'y plus revenir l' « histoire de la littérature » telle qu'on la pratique, au niveau de l'enseignement secondaire, dans les manuels : il s'agit là, en fait, de suites de monographies disposées dans l'ordre chronologique. Que ces monographies soient en elles-mêmes bonnes ou mauvaises n'a pas d'importance ici, car de toute évidence la meilleure suite de monographies ne saurait constituer une histoire. Lanson, qui en avait écrit une, comme chacun sait, dans sa jeunesse, disait plus tard qu'il y en avait assez et qu'on n'en avait plus besoin. On sait aussi que la source ne s'en est pas pour autant tarie : il est évident qu'elles répondent, tantôt bien, tantôt mal, à une fonction didactique précise, et non négligeable, mais qui n'est pas essentiellement d'ordre historique.

Deuxième espèce à distinguer, celle que précisément Lanson appelait de ses vœux, et qu'il proposait à juste titre d'appeler non pas histoire de la littérature, mais *histoire littéraire* : « On pourrait écrire, disait-il, à côté de cette « Histoire de la littérature française », c'est-à-dire de la production littéraire, dont nous avons assez d'exemplaires, une « Histoire littéraire de la France » qui nous manque et qui est presque impossible à tenter aujourd'hui : j'entends par là...le tableau de la vie littéraire dans la nation, l'histoire et la culture et de l'activité de la foule obscure qui lisait, aussi bien que des individus illustres qui écrivaient ». Il s'agit ici, on le voit, d'une histoire des circonstances, des conditions et des répercussions sociales du fait littéraire. Cette « histoire littéraire » est en fait un secteur de l'histoire sociale, en tant que telle sa justification est évidente ; son seul défaut, mais il est grave, c'est que, depuis que Lanson en a tracé le programme, elle n'a pas réussi à se constituer sur des bases, et que ce que l'on appelle aujourd'hui l'histoire littéraire en est resté, à quelques exceptions près, à la chronique individuelle, à la biographie des auteurs, de leur famille, de leurs amis et connaissances, bref au niveau d'une histoire anecdotique, événementielle, dépassée et répudiée par l'histoire générale depuis plus de trente ans. En même temps, le propos d'histoire sociale a été le plus souvent abandonné : là où Lanson pensait l'histoire littéraire de telle nation, on pense maintenant *histoire littéraire* tout court, ce qui donne à l'adjectif une tout autre fonction, et un tout autre accent. Rappelons qu'en 1941, Lucien Febvre devait encore déplorer que le programme n'eût jamais été rempli, c'était dans un article intitulé, non sans raison, « De Lanson à Mornet : un

renoncement ? » En voici quelques phrases qu'il est bon de rappeler ici, car elles définissent avec plus de précision que celles de Lanson ce que devrait être l'histoire « littéraire » annoncée par celui-ci : « Une histoire historique de la littérature, cela veut dire ou voudrait dire l'histoire d'une littérature, à une époque donnée, dans ses rapports avec la vie sociale de cette époque [...]. Il faudrait pour l'écrire reconstituer le milieu, se demander qui écrivait, et pour qui ; qui lisait, et pour quoi ; il faudrait savoir quelle formation avaient reçue, au collège ou ailleurs, les écrivains, et quelle formation, pareillement, leurs lecteurs [...] il faudrait savoir quel succès obtenaient et ceux-ci et ceux-là, quelle était l'étendue de ce succès et sa profondeur ; il faudrait mettre en liaison les changements d'habitude de goût, d'écriture et de préoccupation des écrivains avec les vicissitudes de la politique, avec les transformations de la mentalité religieuse, avec les évolutions de la vie sociale, avec les changements de la mode artistique et du goût, etc. » [...]

Troisième espèce à distinguer, c'est non plus l'histoire des circonstances, individuelles ou sociales, de la production et de la « consommation » littéraires, mais l'étude des œuvres elles-mêmes, mais des œuvres considérées comme des documents historiques, reflétant ou exprimant l'idéologie et la sensibilité particulières d'une époque. Cela fait évidemment partie de ce que l'on appelle l'histoire des idées ou des sensibilités. [...]

Il me semble donc qu'en littérature, l'objet historique, c'est-à-dire à la fois durable et variable, ce n'est pas l'œuvre : ce sont ces éléments transcendants aux œuvres et constitutifs du jeu littéraire que l'on appellera pour aller vite les *formes* : par exemple, les codes rhétoriques, les techniques narratives, les structures poétiques, etc. Il existe une histoire des formes littéraires, comme de toutes les formes esthétiques et comme de toutes les techniques, du seul fait qu'à travers les âges ces formes durent et se modifient. Le malheur ici encore, c'est que cette histoire, pour l'essentiel, reste à écrire, et il me semble que sa fondation serait une des tâches les plus urgentes aujourd'hui. Il est surprenant qu'il n'existe pas, du moins dans le domaine français, quelque chose comme une histoire de la rime, ou de la métaphore, ou de la description : et je choisis à dessein des « objets littéraires » tout à fait triviaux et traditionnels.

Il faut s'interroger sur les raisons de cette lacune, ou plutôt de cette carence. Elles sont multiples, et la plus déterminante dans le passé a sans doute été le préjugé positiviste qui voulait que l'histoire ne s'occupât que des « faits », et par conséquent négligeât tout ce qu'il lui apparaissait comme de dangereuses « abstractions ». Mais je voudrais insister sur deux autres raisons, qui sont sans doute plus importantes aujourd'hui. La première, c'est que les objets mêmes de l'histoire des formes ne sont pas encore suffisamment dégagés par la « théorie » littéraire, qui en est encore, du moins en France, à ses balbutiements : à redécouvrir et à redéfinir les catégories formelles héritées d'une tradition très ancienne et pré-scientifique. Le retard de l'histoire reflète ici le retard de la théorie, car dans une large mesure, et contrairement à un préjugé constant, dans ce

domaine au moins la théorie doit précéder l'histoire, puisque c'est elle qui dégage ses objets.

Une seconde raison, qui est peut-être un peu plus grave, c'est que dans l'analyse des formes elles-mêmes, telle quelle est en train de se constituer (ou reconstituer) aujourd'hui, règne encore un autre préjugé qui est celui – pour reprendre les termes de Saussure – de l'opposition, voire de l'incompatibilité de l'étude synchronique et de l'étude diachronique, l'idée qu'on ne peut théoriser que dans une synchronie que l'on pense en fait, ou du moins que l'on pratique comme une achronie : on théorise trop souvent sur les formes littéraires comme si ces formes étaient des êtres, non pas transhistoriques (ce qui signifierait précisément historiques), mais intemporels. La seule exception notable est celle, on le sait, des formalistes russes, qui ont dégagé très tôt la notion de ce qu'ils nommaient l'*évolution littéraire*. C'est, Eichenbaum qui, dans un texte de 1927 où il résume l'histoire du mouvement, écrit à propos de cette étape : « La théorie réclamait le droit de devenir histoire. ». Il me semble qu'il y a là un peu plus qu'un droit : une nécessité qui naît du mouvement même et des exigences du travail théorique.

Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, pp. 13 à 20.

### **Questions :**

1/ Quelles sont les trois espèces d'histoire littéraire que Gérard Genette distingue ici ? Résumez-en les caractéristiques, pour chacune d'elles, en deux ou trois phrases.

2/ A quelles conditions, selon Lucien Febvre, une histoire de la littérature pourrait-elle être féconde ?

3/ Quel sorte d'objectif Gérard Genette propose à une histoire de la littérature renouvelée ?

4/ Dans quelle mesure cette histoire de la littérature s'apparenterait-elle à la poétique, telle que la définit Gérard Genette ? Donnez un exemple concret. Quels seraient ces avantages, face à la poétique générale et immanente ?

## **Chapitre 6 : auteur et texte : la critique psychanalytique**

### **A/ Littérature et analyse**

#### **a) Naissance de la critique psychanalytique**

Freud (1856-1939) s'intéresse à la littérature et l'utilise pour démontrer la validité de sa théorie. Il affirme d'ailleurs que la méthode psychanalytique ne concerne pas seulement les maladies psychiques, mais qu'elle peut être généralisée et appliquée

à la "*solution des problèmes d'art, de philosophie et de religion*" (*L'Enseignement de la psychanalyse dans les universités*, 1919).

Dans *Les délires et les rêves dans la Gradiva de Jensen* (1907, trad. Fr. 1949), il met au jour sous le contenu manifeste la "pensée latente du rêve", qui est un "tissu d'idées". D'où la nécessité de lier la compréhension des traits principaux et leur intégration à la trame du récit. A l'instar de l'analyste, l'écrivain travaille sur les lois de l'inconscient. Par la suite, Freud expliquera que la psychanalyse cherche à "connaître avec quel fond d'impressions et de souvenirs personnels l'auteur a construit son œuvre". La biographie (la psychobiographie devient alors essentielle. Les travaux de Marie-Bonaparte sur Edgar Poe (1933) ou de Jean Delay sur André Gide (1957) ont illustré cette approche.

### **b) Une technique d'exégèse**

Pour Freud, l'enquête psychanalytique peut apparaître comme une technique d'exégèse. Elle déchiffre des textes soit en lisant dans la fable la réalisation d'un désir interdit (Œdipe), la symbolisation de désirs inconscients (ce qui explique l'universalité des œuvres), soit en interprétant les lacunes, les trous, les silences, les ambiguïtés. Ainsi, dans sa lecture d'Hamlet, Freud lit un signifié latent, une activité de l'inconscient.

### **a) Lectures psychanalytiques**

La lecture psychanalytique est une critique interprétative, *une herméneutique*. Elle utilise en les adaptant à la spécificité de l'œuvre littéraire des concepts et des outils initialement développés dans un cadre clinique. Si certaines œuvres ont pu servir de médiation entre la théorie et la clinique (le complexe d'Œdipe, par ex.), l'œuvre comme objet d'étude implique deux types de lecture :

- **La lecture symptomale** : ( "les discours eux-mêmes constituent des symptômes", Freud), appelée également lecture indicielle, fait de l'œuvre une formation de compromis entre inconscient et conscient, puisque le symptôme est à la fois le masque et le révélateur d'un désir inconscient. Elle permet de résoudre des énigmes posées par le texte.
- **La lecture structurale** : peut soit mettre en relation un texte et d'autres textes d'un même auteur pour y découvrir une structure psychique singulière (la psychocritique de Charles Mauron adopte cette voie), soit associer des

textes d'origine différente pour déceler une structure universelle (par exemple André Green, *Un œil en trop*, qui étudie le modèle œdipien au théâtre d'Eschyle à Racine ). On s'achemine alors vers l'inconscient du texte.

## **B/ L'orientation lacanienne**

### **a) Le rôle du signifiant**

Jacques Lacan (1901-1981) a introduit en psychanalyse le modèle de la linguistique structurale afin d'élaborer une nouvelle théorie de l'inconscient. Il s'est intéressé à des œuvres littéraires (en particulier, *La lettre volée* d'Edgar Poe).

Lacan postule l'extériorité du sujet par rapport au langage et l'influence déterminante sur le sujet du signifiant (la part sensible du signe = par exemple, le mot considéré dans sa matérialité phonétique). L'œuvre révèle l'inconscient. Lacan définit donc une psychanalyse du signifiant.

### **b) L'œuvre comme construction analytique :**

Pour Lacan, on n'interprète pas l'œuvre. Lui-même semblait mettre en doute l'approche psychanalytique du littéraire. Il s'agit plutôt de voir dans la littérature un instrument d'élaboration et de vérification des concepts fondateurs de l'expérience psychanalytique. Une œuvre littéraire est elle-même une construction analytique. La psychanalyse ne saurait lui être appliquée. En somme, l'œuvre de l'écrivain et la psychanalyse se rencontrent pour interroger le tissu signifiant.

## **C/ La psychocritique**

Pour Charles Mauron, la psychocritique : "*se propose de déceler et d'étudier dans les textes les relations qui n'ont pas été pensées ou voulues de façon consciente par l'auteur.*" (C.M., 1964, p.7). Il convient, néanmoins, de souligner que cette approche se démarque de la critique thématique. Ainsi, pour la psychocritique, la création artistique ou littéraire est le produit de trois composantes : l'environnement socioculturel, la personnalité de l'artiste et le matériau linguistique dont il dispose.

Pour Anne Clancier : "*Le Moi social d'un artiste englobe toutes les fonctions qui ne sont pas l'activité créatrice : les relations et les tâches de la vie privée comme de la vie sociale.*" L'artiste, lui noue un "*nouveau groupe de relations liant la personnalité à des objets d'art, œuvres d'autrui, puis du Moi devenu créateur à son tour.*" Cette relation complexe est symbolisée par le schéma suivant :

Moi social \_\_\_\_\_ Phantasme \_\_\_\_\_ Moi  
créateur

Inconscient

- **La méthode**

La psychocritique pose que tout texte est le lieu d'une organisation doublement structurée :

- 1- A un premier niveau se situent les unités lexicales qui sont le produit d'un choix volontaire, et les éléments syntaxiques et rythmiques qui organisent ces unités en un discours structuré.
- 2- A un second niveau, non immédiatement perceptible, se situent les relations que certains de ces mots, à la faveur d'un procès récurrent, nouent entre eux dans des réseaux d'associations sémantiques couvrant des textes différents qui peuvent avoir été écrits à des époques différentes.

On peut alors résumer avec Charles Mauron les quatre moments de l'approche psychocritique :

- 1- la superposition des textes d'un même auteur fait apparaître des réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédantes et involontaires.
- 2- On recherche alors, à travers, comment se répètent et se modifient les réseaux, groupements ou associations d'un mot plus général, les structures révélées par la première opération. La seconde opération combine ainsi l'analyse des thèmes variés avec celle des rêves et de leur métamorphose, et aboutit normalement à l'usage d'un mythe personnel.
- 3- Le mythe personnel et ses avatars sont interprétés comme expression de la personnalité et de son évolution.
- 4- Les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain (C.M., 1963, p.32).

Application (TD) :

-*Le Délire et les Rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen, Sigmund Freud*

-*L'inconscient et le refoulé*, Sigmund Freud.

Texte 1 :

Un des membres de ce cercle qui, ainsi que nous l'avons exposé au début, s'est tourné vers le romancier en lui demandant s'il avait eu connaissance des théories très similaires dans le domaine de la science. Notre auteur répondit, comme il était prévisible, par la négative et même avec quelque brusquerie. C'était son imagination, dit-il, qui lui avait inspiré cette *Gradiva*, et elle lui avait procuré beaucoup de plaisir ; ceux à qui elle ne plaisait pas n'avaient qu'à s'en détourner. Il ne soupçonnait pas combien elle avait plu aux lecteurs.

Il est fort possible que la récusation du romancier ne s'arrête pas là. Peut-être contestera-t-il de manière générale la connaissance des règles dont nous avons montré qu'il les avait suivies et niera-t-il toutes les intentions que nous avons reconnues dans son ouvrage. Je ne considère pas cela comme invraisemblable, mais alors seules deux hypothèses sont possibles. Ou bien nous avons fourni une véritable caricature d'interprétation en déplaçant dans une œuvre d'art innocente des tendances dont son créateur n'avait pas la moindre idée, et nous avons par là prouvé une fois de plus combien il est facile de trouver ce que l'on cherche et dont on est soi-même imbu, possibilité dont l'histoire de la littérature fournit les exemples les plus curieux. Que chaque lecteur décide alors en lui-même s'il peut adopter cette explication ; bien entendu, nous nous en tenons à l'autre conception, qu'il nous reste encore à exposer. Nous estimons qu'un écrivain n'a nul besoin de rien savoir de telles règles et de telles intentions, si bien qu'il peut nier en toute bonne foi de s'y être conformé, et que cependant nous n'avons rien trouvé dans son œuvre qui n'y soit contenu. Nous puisons vraisemblablement à la même source, nous travaillons sur le même objet, chacun de nous avec une méthode différente, et la concordance dans le résultat semble garantir que nous avons tous deux travaillé correctement. Notre manière de procéder consiste dans l'observation consciente, chez les autres, des processus psychiques qui s'écartent de la norme afin de pouvoir en deviner et en énoncer les lois. L'écrivain, lui, procède autrement ; c'est dans sa propre âme qu'il dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression

artistique, au lieu de les réprimer par une critique consciente. Ainsi il tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres : à quelles lois doit obéir l'activité de cet inconscient. Mais il n'a pas besoin de formuler ces lois, il n'a même pas besoin de les reconnaître clairement ; parce que son intelligence le tolère, elles se trouvent incarnées dans ses créations.

Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Gallimard, p.242-244.

### **Questions :**

- 1/ Est-ce que Jensen, l'auteur de la *Gradiva*, connaissait la psychanalyse ?
- 2/ Les déductions de Freud correspondent-elles aux intentions réelles du romancier ?
- 3/ Quelle hypothèse écarte Freud ? Quelle conception adopte-t-il ?
- 4/ Quelle différence de démarche existe-t-il entre le psychanalyste et l'écrivain ?

### **Texte 2 :**

#### **L'inconscient et le refoulé**

La psychanalyse nous a appris que l'essence du processus de refoulement ne consiste pas à supprimer, à anéantir une représentation représentant la pulsion, mais à l'empêcher de devenir consciente. Nous disons alors qu'elle se trouve dans l'état « inconscient » et nous pouvons fournir des preuves solides de ce que, tout en étant inconsciente, elle peut produire des effets, dont certains même atteignent finalement la conscience. Tout refoulé demeure nécessairement inconscient. L'inconscient a une extension plus large ; le refoulé est une partie de l'inconscient.

Comment parvenir à la connaissance de l'inconscient ? Naturellement, nous ne le connaissons que comme conscient une fois qu'il a subi une transition ou traduction en conscient. Le travail psychanalytique nous permet de faire chaque jour l'expérience de la possibilité d'une telle traduction. Cela exige que l'analyse

surmonte certaines résistances, celles-là mêmes qui, en leur temps, ont fait de telle représentation un refoulé en l'écartant du conscient.

On nous conteste de tous côtés le droit d'admettre un psychique inconscient et de travailler scientifiquement avec cette hypothèse. Nous pouvons répondre à cela que l'hypothèse de l'inconscient est *nécessaire* et *légitime*, et que nous possédons de multiples *preuves* de l'existence de l'inconscient. Elle est nécessaire, parce que les données de la conscience sont extrêmement lacunaires ; aussi bien chez l'homme sain que chez le malade, il se produit fréquemment des actes psychiques qui, pour être expliqués, présupposent d'autres actes qui, eux, ne bénéficient pas du témoignage de la conscience. Ces actes ne sont pas seulement les actes manqués et les rêves, chez l'homme sain, et tout ce qu'on appelle symptômes psychiques et phénomènes compulsions chez le malade ; notre expérience quotidienne la plus personnelle nous met en présence d'idées qui nous viennent sans que nous en connaissions l'origine, et de résultats de pensées dont l'élaboration nous est demeurée cachée. Tous ces actes inconscients demeurent incohérents et incompréhensibles si nous nous obstinons à prétendre qu'il faut bien percevoir par la conscience tout ce qui se passe en nous en fait d'actes psychiques ; mais ils s'ordonnent dans un ensemble dont on peut montrer la cohérence, si nous interpolons les actes inconscients inférés. Or, nous trouvons dans ce gain de sens et de cohérence une raison, pleinement justifiée, d'aller au-delà de l'expérience immédiate. Et il s'avère de plus que nous pouvons fonder sur l'hypothèse de l'inconscient une pratique couronnée de succès, par laquelle nous influençons, conformément à un but donné, le cours des processus conscients, nous aurons acquis, avec ce succès, une preuve incontestable de l'existence de ce dont nous avons fait l'hypothèse. L'on doit donc se ranger de l'avis que ce n'est qu'au prix d'une *prétention intenable* que l'on peut exiger que tout ce qui se produit dans le domaine psychique doive aussi être connu de la conscience.

Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Gallimard.

### **Questions :**

- 1/ La pulsion inconsciente disparaît-elle totalement ?
- 2/ Peut-on accéder directement à l'inconscient ? Pour quelle raison ?

- 3/ Pourquoi Freud défend-il le bien-fondé (la légitimité) de l'hypothèse de l'inconscient ?
- 4/ Quels actes quotidiens sont l'émanation d'une activité inconsciente ?
- 5/ En quoi consiste le travail de l'analyste ?

## **Chapitre 7 : du contexte au texte : la critique sociologique**

### **1/ L'histoire :**

La sociologie de la littérature est une discipline regroupant diverses approches critiques qui se donnent pour objectif la compréhension et l'explication des œuvres en considérant la vie littéraire comme partie de la vie sociale. On doit aux marxistes la systématisation du rapport entre littérature et société. Ce sont eux qui ont théorisé l'œuvre littéraire comme un élément de la superstructure, "reflet" d'un contexte ou d'une idéologie.

### **A/ Georges Lukacs (1885-1971)**

Le philosophe hongrois Lukacs pense que les grandes œuvres romanesques, réalistes en particulier, reflètent et traduisent les principaux stades de l'évolution humaine. L'œuvre réaliste se distingue par l'intervention d'un personnage-type qui concentre en lui tous les éléments significatifs d'une période historique. Ce penseur écrit, à ce propos, : *"Aucun personnage littéraire ne peut contenir la richesse infinie et inépuisable de traits et de réactions que la vie elle-même comporte. Mais la nature de la création artistique consiste précisément dans le fait que cette image relative, incomplète, produise l'effet de la vie elle-même, sous une forme encore rehaussée, intensifiée, plus vivante que dans la réalité objective."* (*Le Roman historique*, Payot, 1965).

Dans sa préface de 1960 au *Roman historique*, Lukacs précise sa méthodologie, et la définit comme : *"la recherche de l'action réciproque entre le développement économique et social et la conception du monde et la forme artistique qui en dérivent."* A cet égard, le roman historique constitue un cas exemplaire dans la mesure où il est directement lié au développement historique (le devenir). L'étude des conditions socio-historiques de sa genèse ainsi que les personnages représentatifs des couches sociales permet de mettre en lumière l'interaction des

structures. Lukacs aura l'occasion de compléter sa théorie dans *Problèmes du réalisme* (L'Arche, 1975).

## **B/ Lucien Goldman (1913-1970)**

### **a) La méthode**

Goldman énonce le postulat sur lequel repose sa méthode en ces termes : *"Pour le matérialisme historique, l'élément essentiel dans l'étude de la création littéraire réside dans le fait que la littérature et la philosophie sont, sur des plans différents, des expressions d'une vision du monde, et que les visions du monde ne sont pas des faits individuels, mais des faits sociaux."* (*"Matérialisme dialectique et histoire de la littérature"* in *Recherches dialectiques*, Gallimard, 1959).

Par ailleurs, Goldman définit le concept majeur de *vision du monde* (que les marxistes ont emprunté à l'esthétique allemande classique) comme : *"Point de vue cohérent et unitaire sur l'ensemble de la réalité."*, commun à un groupe d'individus pris dans les mêmes conditions économiques et sociales, *" Ensemble des aspirations, des sentiments et des idées qui réunit les membres d'un groupe et les oppose aux autres groupes."* (*Le Dieu caché*, Gallimard, 1956). Ainsi, la vision du monde est un phénomène de conscience collective, exprimé par l'écrivain qui reflète le groupe. C'est le cas de Racine et la vision tragique, par exemple.

De plus, la création littéraire est *"création d'un monde dont la structure est analogue à la structure essentielle de la réalité sociale au sein de laquelle l'œuvre a été écrite."* (*Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964).

Goldman intègre à sa méthode la notion de "structuralisme génétique". Pour lui, *" Le caractère collectif de la création littéraire provient du fait que les structures de l'œuvre sont homologues aux structures mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligibles avec elles, alors que sur le plan des contenus, c'est-à-dire de la création d'univers imaginaires régis par ces structures, l'écrivain a une liberté totale."*

### **b) La notion d'homologie**

Goldman s'applique à rechercher, d'abord, les relations entre l'œuvre et les classes sociales de son temps. De cette manière, on dégage la "signification objective de l'œuvre". Aussi, plus la valeur esthétique est grande, plus l'œuvre incarne une vision du monde en train de se constituer. Pour illustrer cette notion

d'homologie, Goldmann soutient que, dans la société bourgeoise, l'argent et la position sociale deviennent des valeurs absolues, mais des "individus problématiques", tels les écrivains et les artistes, respectent d'autres valeurs. Le roman se développe à partir d'une aspiration affective à ces valeurs non économiques. " *Le roman se dynamise alors comme biographie d'un individu problématique à l'image de son auteur, et il évolue vers la disparition du héros dans un contexte de plus en plus déterminé par une économie de cartels et de monopoles.*"

### **c) La théorie du reflet**

L'idée de reflet désigne la manière dont une œuvre d'art reproduit les réalités sociales (ce qui est lié à une conception de la *mimesis*).

Pour Marx, l'histoire est indépendante des volontés individuelles ; elle met en jeu des rapports sociaux et des formes de développement économiques. Selon ce schéma, l'idéologie dépend des réalités matérielles et sociales qu'elle "reflète" d'une manière ou d'une autre. Dans cette perspective, l'art et la littérature sont considérés comme des productions idéologiques. Aussi, peut-on analyser la valeur du reflet qu'ils donnent des conflits sociaux ou des réalités économiques.

Toutefois, le reflet n'est pas mécanique. Il résulte, en fait, d'un travail d'élaboration ; il est un lieu de distorsion de la réalité complexe est mouvante. Ainsi, dans la théorie marxiste, le reflet n'est pas une transposition mimétique et un texte littéraire ne peut être le simple "miroir" de la réalité.

## **2/ La sociocritique :**

Pour Claude Duchet, son initiateur, la sociocritique " *vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente, puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale.*" ( *Sociocritique*, Nathan, 1979, p.3).

Dans cette optique, le texte n'est plus considéré comme un reflet ni comme la mise en œuvre de contenus qui lui seraient antérieurs, mais comme une valeur

esthétique. Néanmoins, Duchet reconnaît l'influence de contraintes antérieures, de "modèles socioculturels" et d'exigences sociales et institutionnelles. Il va même jusqu'à parler d' "inconscient social".

Pierre Zima, dans son *Manuel de sociocritique* (Picard, 1985), donne de cette discipline une définition plus précise ; elle s'identifie à "la sociologie du texte", c'est-à-dire qu'au lieu de s'intéresser aux thèmes et aux idées de l'œuvre, comme d'autres branches de la sociologie de la littérature, elle *"s'intéresse à la question de savoir comment des problèmes sociaux et des intérêts de groupe sont articulés sur des plans sémantique, syntaxique et narratif"*.

Dans la seconde partie de son ouvrage, Zima met en application sa méthode sur les œuvres de trois auteurs : Camus, Robbe-Grillet et Proust, en empruntant, "certains concepts sémiotiques existants" et en utilisant "leur dimension sociologique". Pour Zima, l'univers social est un ensemble de langages collectifs que les œuvres littéraires absorbent et transforment. Aussi, ce critique pose-t-il deux axiomes : "les valeurs sociales n'existent guère indépendamment du langage" et "les unités lexicales, sémantiques et syntaxiques articulent des intérêts collectifs et peuvent devenir des enjeux de luttes sociales, économiques et politiques." (p.141).

### **3/ L'esthétique de la réception :**

Les travaux de l'école de Constance ont attiré l'attention sur l'esthétique de la réception. Les principales études de l'un des plus éminents représentants de ce courant, Hans Robert Jauss, figurent dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (Gallimard, 1978). Jauss postule que l'œuvre *"englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur ou le spectateur"*. La structure de l'œuvre doit être "concrétisée" par ceux qui la "reçoivent" pour "accéder à la qualité d'œuvre. Le sens de l'œuvre n'est pas intemporel, mais "se constitue dans l'histoire même". Chaque fois que "les conditions historiques et sociales de la réception se modifient", le sens de l'œuvre change. En outre, on distinguera entre "l'action, l'effet" de l'œuvre et sa réception. L'effet est "déterminé par le texte lui-même", la réception par les destinataires. Il ne

faut pas concevoir l'œuvre comme immuable : la signification se constitue comme par un dialogue, une dialectique, pour la forme comme pour le sens. L'œuvre implique un "horizon d'attente littéraire", fonction d'elle-même de son effet produit, et un second horizon, social, qui relève du "code esthétique" des lecteurs.

L'esthétique de la réception paraît ainsi, aujourd'hui, la tentative la plus novatrice pour constituer une sociologie de la littérature non marxiste, et pour, du même coup, renouveler et déplacer l'histoire littéraire.

### Applications (TD) :

- L'expression d'une conscience collective* de Lucien Goldmann.
- La réception de Madame Bovary* de Hans Robert Jauss.
- L'écart esthétique* de Hans Robert Jauss.
- L'interaction entre lecteur et texte* de W. Iser

### Texte 1 :

#### **L'expression d'une conscience collective**

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

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

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

conscience des individus, par l'appartenance de chacun d'entre eux à de nombreux autres groupes sociaux.

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

On voit la différence considérable qui sépare la sociologie des contenus de la sociologie structuraliste. La première voit dans l'œuvre *un reflet* de la conscience collective, la seconde y voit au contraire *un des éléments constitutifs* les plus importants de celle-ci, celui qui permet aux membres du groupe de prendre conscience de ce qu'ils pensaient, sentaient et faisaient sans en savoir objectivement la signification. On comprend pourquoi la sociologie des contenus s'avère plus efficace lorsqu'il s'agit d'œuvres de niveau moyen alors qu'inversement la sociologie littéraire structuraliste-génétique s'avère plus opératoire, quand il s'agit d'étudier les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale.

Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, pp. 345-357.

### **Questions :**

- 1/ Que reproche Goldmann à la sociologie littéraire traditionnelle ?
- 2/ Quelle hypothèse développe le structuralisme génétique et qui fonde son intérêt ?
- 3/ Sur quel plan l'écrivain jouit-il d'une entière liberté ?
- 4/ Quelle est la fonction du groupe créateur ?
- 5/ Quelle différence Goldmann établit-il entre la sociologie des contenu et la sociologie structuraliste génétique ?

### **Texte 2 :**

#### **L'écart esthétique**

La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit

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

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

### **Questions :**

- 1/ Qu'est-ce qui détermine la valeur esthétique d'une œuvre littéraire ?
- 2/ Qu'est-ce qui détermine le caractère artistique d'une œuvre littéraire ?
- 3/ Selon Jauss, par quoi se caractérise le simple divertissement ?
- 4/ A quoi se mesure le caractère esthétique d'une œuvre ?
- 5/ Selon l'esthétique de la réception, que risquent les chefs-d'œuvre classiques ?

### Texte 3 :

#### **La réception de *Madame Bovary***

Comment une forme esthétique nouvelle peut entraîner aussi des conséquences d'ordre moral ou, en d'autres termes, comment elle peut donner à un problème moral la plus grande portée sociale imaginable, c'est ce que démontre de façon impressionnante le cas de *Madame Bovary*, tel que le reflète le procès intenté à Flaubert après la publication de l'œuvre en 1857 dans la *Revue de Paris*. La forme littéraire nouvelle qui contraignait le public de Flaubert à percevoir de manière inaccoutumée le « sujet éculé » était le principe de la narration impersonnelle (ou impartiale), en rapport avec le procédé stylistique du « discours indirect libre » que Flaubert maniait en virtuose et avec un à-propos parfait. Ce que cela signifie peut-être mis en lumière à propos d'une description que le procureur Pinard, dans son réquisitoire, incrimina comme particulièrement immorale. Elle suit dans le roman le premier « faux pas » d'Emma et la montre en train de se regarder, après l'adultère, dans un miroir : « En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait : J'ai un amant ! un amant ! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. *Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire...* ». Le procureur prit ces dernières phrases pour une description objective impliquant le jugement du narrateur, et s'échauffa sur cette « glorification de l'adultère », qu'il tenait pour bien plus immorale et dangereuse encore que le faux pas lui-même. Or l'accusateur de Flaubert était victime d'une erreur que l'avocat ne se fit pas faute de relever aussitôt : les phrases incriminées ne sont pas une constatation objective du narrateur, à laquelle le lecteur pourrait adhérer, mais l'opinion toute subjective du personnage, dont l'auteur veut décrire ainsi la sentimentalité romanesque. Le procédé artistique consiste à présenter le discours intérieur du personnage sans les marques du discours direct (« Je vais donc enfin posséder... ») ou du discours indirect (« Elle se disait qu'elle allait enfin posséder... ») ; il en résulte que le lecteur doit décider lui-même s'il lui faut prendre ce discours comme expression d'une vérité ou d'une opinion du personnage.

[...] Le désarroi provoqué par les innovations formelles du narrateur Flaubert éclate à travers le procès : la forme impersonnelle du récit n'obligeait pas seulement ses lecteurs à percevoir autrement les choses – « avec une précision photographique », selon l'appréciation de l'époque -, elle les plongeait aussi dans une étrange et surprenante incertitude de jugement. Du fait que le nouveau procédé rompait avec une vieille convention du genre romanesque : la présence

constante d'un jugement moral univoque et garanti porté sur les personnages, le roman de Flaubert pouvait poser de façon plus radicale ou renouvelée les problèmes concernant la pratique de la vie, qui au cours des débats relèguèrent tout à fait à l'arrière-plan le chef d'accusation initial, la prétendue lascivité du roman.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, . pp. 76-80.

### **Questions :**

- 1/ Pourquoi a-t-on intenté un procès à Flaubert après la publication de son œuvre ?
- 1/ A quel problème s'est confronté le public lors de la réception de *Madame Bovary* ?
- 3/ Quel malentendu a résulté de la lecture de l'œuvre ?
- 4/ Quelles sont les conséquences du procédé innovateur utilisé par Flaubert ?

### **Texte 4 :**

#### **L'interaction entre lecteur et texte**

C'est au cours de la lecture que se produit l'interaction, fondamentale pour toute œuvre littéraire, entre sa structure et son destinataire. C'est pourquoi la phénoménologie de l'art a attiré l'attention sur le fait que l'étude de l'œuvre littéraire doit viser la compréhension du texte au-delà de sa forme. [...] On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. Cette polarité explique que l'œuvre littéraire ne se réduise ni au texte ni à sa concrétisation qui, à son tour, dépend des conditions dans lesquelles le lecteur l'actualise, quand bien même elles seraient partie intégrante du texte. Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur.

De cette virtualité de l'œuvre jaillit sa dynamique qui constitue la condition de l'effet produit par elle. De ce fait le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui le reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus. Désormais on ne devrait plus parler d'œuvre que lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. [...]

Mais la lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la

conscience de son lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception.

Cette conception est attestée par des productions littéraires relativement anciennes. Laurence Sterne déclarait déjà dans *Tristram Shandy* (II, 11) : « [...] aucun auteur, averti des limites que la décadence et le bon goût imposent, ne s'avisera de tout penser. La plus sincère et la plus respectueuse reconnaissance de l'intelligence d'autrui commande ici de couper la poire en deux et de laisser le lecteur imaginer quelque chose après vous ». L'auteur et le lecteur prennent donc une part égale au jeu de l'imagination, lequel de toute façon n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une règle de jeu. La lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve. Il est certain qu'il y a des limites à cette productivité, et celles-ci sont transgressées si tout nous est dit trop clairement ou pas assez précisément. L'ennui et la fatigue désignent les points limites psychologiques qui nous mettent hors-jeu.

Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, pp. 48-49 et 198-199.

### **Questions :**

- 1/ Quel phénomène se produit lors de la lecture d'une œuvre littéraire ?
- 2/ Quels sont les deux pôles évoqués par Iser ?
- 3/ Quel processus permet la concrétisation de l'œuvre littéraire ?
- 4/ Qu'est-ce qui fonde la créativité de la réception ?
- 5/ Comment le texte sollicite-t-il l'activité interprétative du lecteur ?

## **Chapitre 8 : auteur et texte : la critique thématique**

### **I/ L'apport original de la critique thématique**

Du point de vue de sa filiation historique, la critique thématique, héritière du romantisme et des travaux de Proust (*Contre Sainte-Beuve* et *La Recherche*), se réclame de la phénoménologie (Husserl, Merleau-Ponty et Sartre). Cette philosophie s'inscrit aux antipodes du dualisme cartésien (le moi/le monde). Refusant le clivage entre dedans et dehors, elle soutient que le moi, à l'instar de toute chose extérieure, n'existe qu'en qualité de phénomène saisissable par la conscience, qui est elle-même vide (« la conscience est toujours conscience de quelque chose »). C'est pourquoi, il existe une interdépendance fondamentale

entre le sujet et l'objet, tant dans l'expérience sensible que dans l'expérience littéraire. Ainsi, dans la préface de son ouvrage *Poésie et profondeur*, Jean-Pierre Richard s'emploie à expliciter la dimension phénoménologique de sa propre lecture critique, en ces termes :

« *Nous savons maintenant que toute conscience est conscience de quelque chose, que l'homme [...] se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et de se saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même. Or, il m'a semblé que la littérature était l'un des lieux où se trahissait avec le plus de simplicité et même de naïveté cet effort de la conscience pour appréhender l'être* »<sup>11</sup>

Pour les tenants de cette critique, les thématiciens, qui, refusant les postulats des critiques biographique et psychanalytique traditionnelles, l'œuvre n'est point le résultat concret d'un moi lucide et stable, ni d'un inconscient, mais d'un moi créateur (cf. Proust) qu'elle manifeste :

« *Ce que palpent nos antennes de lecteurs, ce sont les intentions de l'œuvre, plutôt que les intentions de l'auteur* »<sup>12</sup>

Pour Jean-Pierre Richard, le vécu n'accède à sa pleine cohérence que dans l'œuvre littéraire. Aussi, l'intention du critique est-elle de saisir :

« *L'unité singulière d'une existence enfin délivrée de ses faux hasards et rendu à sa cohérence singulière* »<sup>13</sup>

Quant à Gaston Bachelard, il a mis l'accent, dans ses travaux, sur l'imagination créatrice, étudiant dans le texte la rêverie de l'écrivain sur la matière.

## **II/ Thèmes et structures**

Au sein de l'œuvre, l'expérience singulière de l'écrivain se cristallise grâce à l'itération de certains thèmes, lesquels ne se réduisent pas, comme dans le cas de la critique historique traditionnelle, à un vague contenu symbolique ou philosophique, mais sont corrélatifs de configurations textuelles particulières. Ainsi, pour Jean-Pierre Richard, la tâche du critique consiste à retrouver dans « *les formes - syntaxiques, rhétoriques, mélodiques* » du texte « *les figures thématiques ou idéologiques de la profondeur vécue* » qui s'y trouvent exprimées.

---

<sup>11</sup> Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, Coll. Points, p. 9.

<sup>12</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1986, p. XVI.

<sup>13</sup> Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, Coll. Points Essais, p. 16.

Michel Collot propose, du thème, une définition qui a le mérite d'être claire et d'en expliciter les principales caractéristiques :

*« Le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret : il exprime la 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 »<sup>14</sup>*

Par ailleurs, Pour Jean Rousset *« aux structures de l'imagination correspondent des structures formelle »*. Il explique ainsi que :

*« Le motif des fenêtres et des vues plongeantes dans Madame Bovary constitue à la fois un thème impérieux de la rêverie flaubertienne, un schème morphologique, un moyen d'articulation ; on peut tenir pour probable que ce motif important a échappé à la volonté constructrice et à la conscience claire de Flaubert. »<sup>15</sup>*

Pour lui, comme pour J.P. richard, la fonction du critique ne consiste pas à mettre au jour la *« la vérité inconsciente »* que contiendrait le texte, mais de révéler des réseaux de signification, des structures :

*« J'appellerai "structures" ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins. »<sup>16</sup>*

Pour Jean Starobinski, la structure de l'œuvre est conçue comme un point d'intersection entre le trajet du critique et la trajectoire de l'œuvre.

### **III/ La démarche critique**

Le travail critique est ici un itinéraire ou un parcours personnel. Jean Starobinski pense que cela n'est pas incompatible avec une certaine objectivité :

*« Pour arbitraire qu'elle soit toute mise en série, où des textes se succèdent à une réponse à une question commande dans son prolongement la relation d'autres parties d'une même œuvre, ou d'autres œuvres, où s'éveilleront des échos qui sans cela n'auraient pas été perçus : ce sont des constructions de la critique, et tout aussi bien des cheminements secrets, mais objectifs de l'œuvre »<sup>17</sup>*

De la sorte, l'interprète établit-il avec l'œuvre un *« système de relations variables »* (*La Relation critique*, p. 15). Ce qui autorise trois niveaux de lecture

---

<sup>14</sup> Collot Michel, Le thème selon la critique thématique, in *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique, p. 81.

<sup>15</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, José corti, 1986, pp. XV-XVI.

<sup>16</sup> Ibid., p. XII.

<sup>17</sup> Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989, p. 79.

différents : le premier a trait à la révélation sensible de l'œuvre, le deuxième a trait à son analyse immanente (l'analyse sémantique, stylistique et rhétorique). Le troisième niveau de lecture est celui de l'accession de la conscience critique à une autonomie, qui lui permet la saisie de l'œuvre comme un tout intelligible et aboutir, par voie de conséquence, à une interprétation globale de l'œuvre.

L'itinéraire critique de Jean-Pierre Richard est, quant à lui, plus subjectif. Pour lui, le geste critique fondamental consiste à remonter au « *moment premier de la création littéraire* ». Il s'agit, en somme, de décrire l'intention fondamentale qui préside à l'aventure de l'écrivain.

Pour Georges Poulet, l'entreprise critique est plus spirituelle. Son point de départ est le cogito initial de l'auteur, cette « *première aperception de l'être tout à fait unique* » (*La Conscience critique*, p.313). Cette critique, qui épouse les mouvements de la conscience, se révèle attentive aux catégories du temps et de l'espace. Le critique applique sa méthode à l'œuvre proustienne et montre que la question de l'identité, chez l'auteur, est intimement liée aux catégories précitées (Quand suis-je ? et où suis-je ?).

#### Applications (TD) :

-*La critique thématique*, Éric Bordas, Denis Saint-Jacques.

-*Le thème*, Véronique Klauber.

#### Texte 1 :

### **La critique thématique**

Au sens large, on considère comme critique thématique des analyses qui rendent compte des *thèmes*, « choses dont l'œuvre traite de façon significative ou importante » (M. Brinker, *Poétique*, fév. 1985, n° 64). Mais plus spécifiquement on parle de « critique thématique » à propos de certains chercheurs, parfois présentés aussi comme « critique de la conscience », et qui auraient formé « l'École de Genève », université d'attache de la plupart d'entre eux. Aux trois principaux essayistes que l'on a coutume de réunir sous cette étiquette, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski, on peut ajouter Marcel Raymond, Albert Béguin et Jean Rousset.

Au premier sens, la critique thématique est de tout temps et concerne toute réflexion un peu organisée sur les sujets que la littérature peut évoquer, aussi bien

la recherche autrefois par les censeurs de thèmes immoraux ou séditieux qu'aujourd'hui la mise au jour de présumés sexistes ou racistes. Les discussions sur le comportement familial de Chimène au moment de la querelle du *Cid* en sont tout autant que celles sur l'antisémitisme de Céline au XXe siècle. Au contraire, le domaine qui fait l'objet de l'attention de « l'École de Genève » reste très circonscrit. Il concerne des productions publiées des années 1950 aux années 1970. Au départ, dans les années 1950, ces auteurs, Poulet et Richard entre autres, fondent leur démarche sur une conception phénoménologique de la littérature et de l'existence, en accord avec les tendances philosophiques dominantes de l'époque, mais en retrait sur la problématique contemporaine de l'engagement politique. D'abord vue comme partie prenante de la « nouvelle critique », cette démarche ne s'organisera pas en mouvement structuré et perdra une bonne part de sa faveur devant la montée de la critique structuraliste au point que l'appellation « critique thématique » paraît aujourd'hui datée. Elle a défini les thèmes en s'appuyant sur les catégories de l'imaginaire, et en recourant notamment aux apports de la psychanalyse (et Jean Starobinski, en ce domaine, est allé au-delà des autres membres de cette tendance en envisageant les processus de sens autant que les thèmes).

De la critique thématique au sens large, il y a lieu de constater qu'elle ne traite le discours des œuvres autrement qu'un autre. Ainsi on pourrait l'associer à l'« analyse de contenu » pratiquée dans l'étude des médias ainsi qu'à l'histoire des idées (R. Trousson). Ce manque d'attention aux contraintes du champ autonome des lettres la jette parfois dans le discrédit chez les « littéraires ». Elle reste pourtant une obligation pour une pratique critique qui inclut la sémantique comme une question explicite : l'analyse du jansénisme de Pascal, du scientisme de Zola ou de la revendication de « négritude » de Senghor impliquent nécessairement ce genre d'études (et l'autonomie du champ littéraire est toujours relative).

La conception de la critique thématique phénoménologique, elle, se fonde sur une spécification de la notion même de *thème*. Selon l'idée que la conscience met en rapport un sujet et le monde dans lequel il s'inscrit, le critique peut décrire la façon d'être au monde propre à un écrivain, sa saisie de la réalité sensible telle que la mise en texte l'opère. La lecture critique constitue alors des réseaux de convergences qui dégagent une architecture profonde, une cohérence fondée sur le retour d'éléments actantiels et énonciatifs, ou thèmes. Cette critique peut être dite « thématique » plus dans le sens où l'on conçoit un thème musical (*i.e.* d'un motif récurrent qui fait *entendre* une cohérence architecturale structurante par son apparition et surtout sa reprise) que dans le sens d'un objet ponctuel. Enfin d'un critique à l'autre la notion de « thème » renvoie à des réalités très différentes : catégories identitaires de la perception pour G. Poulet ; objets, mouvements, gestes, substances et contacts pour J. P. Richard ; schèmes mentaux et linguistiques pour J. Starobinski. C'est une cartographie de la conscience et de la perception par l'imaginaire que découvre la « critique thématique » telle qu'elle a

été pratiquée par ces auteurs. Partant du *cogito* de l'écrivain, réassumé, le critique découvre les structures qu'informent et révèlent sa façon de penser et de sentir, et découvre ainsi également le sens d'une existence tel que cette conscience de soi l'organise.

Éric Bordas, Denis Saint-Jacques, *La critique thématique*, pp. 594-595.

### **Questions :**

- 1/ Quel est l'objet de la critique thématique ?
- 2/ Quels en sont les principaux représentants ?
- 3/ Sur quelle conception se fonde la critique thématique de « l'École de Genève » ?
- 4/ A quelle autre discipline recourt la critique thématique ?
- 5/ Comment opère la critique thématique d'obédience phénoménologique ?

### **Texte 2 :**

#### **Qu'est-ce qu'un thème ?**

Employé par l'histoire littéraire pour désigner un motif commun à plusieurs œuvres, le mot est repris par la critique thématique dans un sens que l'on peut presque dire opposé au premier. Non plus trouvé par comparaison entre des œuvres d'auteurs différents, mais par comparaison de tous les textes d'un même auteur, le « thème » est pour Proust ce en quoi se résume « la beauté secrète d'une œuvre », « la qualité inconnue d'un monde unique », à quoi l'on reconnaît la « vision » propre à chaque écrivain. [...]

Un « thème » se signale à l'attention du lecteur par sa récurrence chez un même écrivain, d'un texte à l'autre. Il ne se confond pas avec le mot, mais il consiste en une constellation, en un réseau de significations. Pas seulement « la tour », mais « un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle ». Qu'il soit éventuellement hérité d'une tradition littéraire antérieure, ou d'un imaginaire commun à plusieurs sujets appartenant à la même culture, parlant la même langue, importe peu. Seule compte sa reprise dans une syntaxe particulière. L'originalité d'une expérience tient davantage à « l'ordre et à l'organisation du contenu » qu'au contenu lui-même (Jean-Pierre Richard). C'est ainsi, par exemple, que la « syntaxe » des thèmes dans les romans de Stendhal le conduit à faire de la prison le lieu du bonheur. Il faut donc suivre le trajet d'un « thème » à travers toute l'étendue de l'œuvre, au lieu d'en chercher la signification dans un arrière-plan historique. Proust récuse tous « les rapprochements que les critiques littéraires peuvent faire » entre des écrivains : ils n'ont « aucun intérêt » parce qu'ils sont « extérieurs à cette beauté secrète » qui signe la grande œuvre d'art. La critique thématique marque ici nettement ce qui l'oppose à la critique historique, à l'histoire

des idées, par exemple, dont on a vu qu'elle découvrait, par le rapprochement d'auteurs et de textes différents des « thématismes séculaires » (Foucault).

Les « profondeurs » de l'inconscient ne sont pas davantage prises en compte par les thématiciens. Le « thème », au sens où l'entend la critique thématique, est distinct du « motif », de l'« image » ou du « symbole », découverts dans les œuvres littéraires par la critique psychanalytique. Bachelard s'oppose à Freud. Au lieu de rapporter le « symbole » à un conflit entre une pulsion inconsciente et son refoulement par la culture, il en fait une expression maîtrisée de l'imagination créatrice. L'imagination, selon Bachelard, n'est pas régressive, mais « essentiellement ouverte, évasive ». Le « thème » des thématiciens est « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde » (J.-P. Richard).

Il y a un dynamisme créateur du « thème » ou de l'« image ». Ils valent non pas en eux-mêmes, mais par le réseau de sens qu'ils inaugurent en se combinant les uns avec les autres. La lecture thématique vise à retrouver ce mouvement de l'imagination créatrice, cette « germination » des thèmes, cette syntaxe particulière plus qu'un vocabulaire des images. [...]

La critique thématique explicite les thèmes d'un écrivain en parcourant toute l'étendue de son œuvre, mais elle ne les explique pas. Elle ne les renvoie pas, comme la critique psychanalytique, à des obsessions universelles – la famille, la mort, la sexualité – ou à leurs variantes individuelles, à des « mythes personnels ».

Pour identifier les « thèmes » d'un écrivain, il faut avoir tout lu de lui – brouillons, notes et œuvres achevées – comme un seul et même texte. Il faut aussi considérer que la forme littéraire – le choix d'un genre, d'un style ou des règles de versification – n'est qu'un accident si on la met en regard de cette expérience originaire, qui s'organise inconsciemment dans la totalité organique de l'œuvre et qui consiste en la saisie par l'écrivain de son être-au-monde. La critique thématique, dont on surtout montré les différences avec d'autres formes de la nouvelle critique, partage avec elles la même indifférence à l'égard de catégories de l'histoire littéraire, les genres ou les formes. Mauron choisit de lire toutes les tragédies de Racine comme une seule et même pièce. De la même façon, Jean-Pierre Richard choisit de noyer dans une sorte de continuité signifiante – l'Œuvre de Mallarmé – tel sonnet, tel quatrain, ou tel poème en prose du poète. Exception faite de Jean Rousset, pour qui les thèmes sont aussi des formes, et de Jean Starobinski ouvert aux sciences humaines et notamment à la linguistique (nous les retrouverons aux chapitres 4 et 5), l'anti-formalisme est le point commun de toutes les critiques herméneutiques et ce qui les oppose tant à l'histoire littéraire qu'à la critique structuraliste (à laquelle nous consacrons le chapitre suivant).

### **Questions :**

- 1/ Quelle définition peut-on donner du *thème* ?
- 2/ A quoi le reconnaît-on dans une œuvre littéraire ?
- 3/ Peut-on qualifier la critique thématique d'*immanente* ?
- 4/ En quoi s'oppose Bachelard à Freud ?
- 5/ Le « thème » et l' « image » sont-ils des notions statiques ?
- 6/ Comment étudier les thèmes d'un écrivain ?

## **Chapitre 9 : le texte comme objet : du formalisme au structuralisme**

La théorie formaliste est issue des recherches conjointes du cercle linguiste de Moscou, qui compte parmi ses membres éminents Roman Jakobson, Peter Bogatiriev Luria, et des travaux de l'Opoïaz (la Société d'étude du langage poétique), dont faisaient partie Victor Chklovski, Boris Eikhenbaum et Osip Brik.

Les Formalistes russes empruntèrent leur méthodologie ainsi que leurs catégories conceptuelles à la linguistique saussurienne, en particulier, et les importèrent dans le domaine des études littéraires. Pour eux, l'œuvre littéraire, en dépit de ses caractéristiques intrinsèques, une application de certaines propriétés du langage<sup>18</sup>, et partant, est passible d'une étude linguistique. Ainsi souhaitait-on construire une approche scientifique des faits littéraires, poétiques en particulier. Ce souci de scientificité est crucial, dans la mesure où il suppose l'établissement d'une méthode dont découlent des résultats vérifiables, quantifiables et prévisibles. C'est pourquoi, les Formalistes s'évertuèrent à mettre en exergue les caractéristiques essentielles du langage littéraire, qui le discriminent de l'usage quotidien du langage. Pour eux, la langue littéraire se caractérise par son autoréférentialité, en ce qu'elle attire l'attention sur sa propre forme. Ce qui a pour effet de rendre problématique la relation que le signe entretient avec son référent.

Pour les historiens de la littérature de l'Opoïaz, la littérature constitue un phénomène singulier dont il convient d'étudier les propriétés intrinsèques, afin de la différencier des autres pratiques discursives. Cette étude avait pour visée de

---

<sup>18</sup> Paul Valéry : « *La littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du Langage.* », *Variété, Œuvres*, Tome 1, Gallimard, 1957.

démontrer que l'œuvre littéraire n'est pas le simple reflet d'une réalité sociale et historique, ni n'émane d'une volonté de communication affichée. Ils étaient animés, à l'instar des membres du Cercle de linguistique de Moscou, par un souci de scientificité patent. Ce souci exprime clairement la volonté des Formalistes de se démarquer des travaux ressortissant aux domaines « idéologiques », comme la politique et l'histoire.

Le formaliste le plus célèbre est, sans conteste, le linguiste Roman Jakobson (1896-1982). Il dirigea le Cercle linguistique de Moscou, de 1915 à 1920, avant de collaborer au Cercle linguistique de Prague, et d'émigrer ensuite aux États-Unis, où il enseigne à Cambridge et au M.I.T. Il se lia d'amitié avec Claude Lévi-Strauss. Leur collaboration fut fructueuse. Les travaux de Jakobson se sont focalisés sur l'acquisition du langage, les fonctions du langage dans la communication (la fonction poétique, en particulier), la métaphore et la métonymie.

Le Formalisme a eu une influence et une postérité remarquables. Tous ceux qui s'intéressent de près à l'étude du matériau verbal du texte littéraire lui sont redevables, dans la mesure où il leur fournit des instruments d'analyse fiables et éprouvés.

Le Formalisme est né (1915) à une époque où la littérature était étudiée dans ses rapports avec l'histoire, la sociologie et la psychologie. Il s'opposa fermement à cette tendance. Pendant la Révolution soviétique, les Formalistes furent sévèrement attaqués et accusés d'idéalisme et d'être restés fidèles à l'ancienne Russie tsariste.

Bien que de courte durée, historiquement parlant, le Formalisme russe dépassa vite ses frontières initiales et eut une influence considérable, notamment sur le structuralisme et la sémiotique. Roman Jakobson y joua un rôle de premier plan. Par ailleurs, Tzvetan Todorov et Julia Kristeva favorisèrent, de manière notable, la diffusion du Formalisme en France, grâce à leurs travaux personnels et à leurs traductions.

Le Formalisme ne manqua pas d'inspirer d'autres courants, tels le structuralisme, le New Criticism, ainsi que certains aspects de la théorie de la réception.

## -Les visées de la théorie formaliste

Le mérite insigne des Formalistes est d'avoir transposé les méthodes d'analyse mises au point en linguistique et de les appliquer à l'étude des textes littéraires. Ils voulaient par là instaurer une tradition scientifique, qui consiste à se concentrer sur les traits immanents des œuvres, tout en refusant de tenir compte des causalités extérieures à celles-ci, notamment les déterminations contextuelles. Ces spécificités internes du texte littéraire définissent sa *littérarité* et le discriminent des autres types de discours. Ainsi, à titre d'illustration, dans une célèbre étude intitulée « Linguistique et poétique »<sup>19</sup>, Jakobson établit un schéma qui reproduit les six facteurs de la communication verbale. A chacun des éléments décrits et explicités, le linguiste a assigné une fonction précise. Quand la fonction poétique domine dans un texte, elle en souligne la littérarité.

Ainsi, l'entreprise des Formaliste consistait en la description des traits propres au langage littéraire ; ce qui les a conduits à mettre l'accent sur son « étrangeté ». C'est le cas de Jakobson, par exemple, qui attribuait une importance cruciale aux aspects phonétiques du langage, dans ses études, car le rythme, la rime, les assonances et les allitérations, qui créent une certaine musicalité, constituent autant de procédés permettant de différencier le langage poétique du langage quotidien. La fonction d'un poème ne consiste pas à transmettre, de manière simple et directe, un message, mais il est autoréférentiel.

Les formalistes constatèrent rapidement les limites de l'application de ces notions (le cas du roman, par exemple). Ce qui explique que leurs travaux ultérieurs, notamment ceux de Chklovski, aient concerné la *défamiliarisation* et étudié la manière dont le texte narratif innove en modifiant le processus normal de perception. L'œuvre littéraire rend la réalité étrangère, en remettant en question notre processus d'interprétation habituel. Dans l'existence quotidienne, les événements adviennent chronologiquement, selon une relation de cause à effet ; dans le roman, le rapport au temps est sensiblement différent : passé, présent et futur se côtoient et s'enchevêtrent, ce qui génère chez le lecteur un certain effet esthétique et l'amène à la perception de « *l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance* » (Roman Jakobson). Ainsi, les référents présents dans le texte

---

<sup>19</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-248.

littéraire revêtent des significations différentes de celles qu'ils possèdent dans la réalité quotidienne. La littérature a la capacité de remettre en question la relation du signe au référent.

## **Le structuralisme**

Le structuralisme, en tant que courant, s'efforce à identifier les lois générales qui déterminent la structure des œuvres littéraires, structure à partir de laquelle la signification s'élabore. Le structuralisme constitue une application de la sémiotique, discipline qui étudie les signes. Structuralisme et formalisme demeurent liés, le premier étant l'héritier direct du second.

Le véritable fondateur du structuralisme demeure l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss (1908-2009), qui révolutionna l'anthropologie et les sciences sociales en étudiant les règles de constitution des signes et des systèmes symboliques. Les théoriciens français, dont Roland Barthes (1915-1980), se sont inspirés de ses travaux.

Le structuralisme français est fondé sur les recherches du sémioticien, d'origine lithuanienne, Algirdas Julien Greimas (1917-1992) et du Bulgare Tzvetan Todorov (1939-2017) et Julia Kristeva (1941- ). Maints théoriciens affiliés à diverses écoles ont recouru à une approche structuraliste, parmi lesquels on peut citer : le formaliste Roman Jakobson (1896-1982), le psychanalyste Jacques Lacan (1901-1981), les marxistes Louis Althusser (1918-1990) et Lucien Goldmann (1913-1970), le poéticien Gérard Genette (1930-2018) et le philosophe Michel Foucault (1926-1984). Le structuralisme a contribué à révolutionner les études littéraires ; C'est pourquoi, sa diffusion s'est étendue à toute la planète.

Le structuralisme, qui se fonde sur la linguistique saussurienne, mais s'inspire aussi des recherches des formalistes russes et des structuralistes tchèques (Roman Jakobson, Jan Mukakarovsky, Felix Vodicka), s'est développé, en particulier, pendant les années 1960, avant de gagner les États-Unis où il est adopté avec enthousiasme (Frederic Jameson, Jonathan Culler).

Le structuralisme est un mouvement international dont l'influence est variable selon les pays et est fonction de la manière dont il est reçu. Il se consacre à l'étude des signes, plus spécialement des signes présents dans les artefacts culturels, en

empruntant ses catégories conceptuelles à la linguistique. Le souci prioritaire des structuralistes consiste à dégager les structures des textes littéraires et les lois qui leur sont sous-jacentes, en faisant abstraction des causalités externes :

*« Les structuralistes tenteront donc, en dégagant la structure de ces phénomènes, de découvrir selon quelles lois ces signes s'organisent. Plutôt que de recourir à l'histoire littéraire, à la critique biographique ou à toute autre forme de critique subjective pour expliquer les œuvres, structuralistes et sémioticiens sont à la recherche d'une approche rigoureuse, voire scientifique, au texte littéraire. »<sup>20</sup>*

Par ailleurs, comme il existe une diversité d'approches d'inspiration structuraliste, il est difficile d'en faire l'inventaire complet. Le champ d'étude du structuralisme recouvre ainsi de nombreuses pratiques critiques, dont l'analyse structurale du récit, la poétique structurale, la sémanalyse, le structuralisme marxiste et la narratologie :

*« Toutes ces pratiques présentent cependant un point commun : elles visent à mettre en lumière le système sous-jacent de règles et de conventions qui rend possible la signification. »<sup>21</sup>*

Le structuralisme et la sémiotique sont à l'étude de la littérature ce que la linguistique est à l'étude du langage. Puisque l'œuvre littéraire est un système langagier, il est légitime de penser que des notions empruntées à la linguistique puissent en rendre compte. Le structuralisme offre ainsi des méthodes rigoureuses et systématiques, qui rendent possible l'analyse du texte et l'identification de ses différents éléments par le lecteur. Ce qui constitue une étape préliminaire indispensable dans la compréhension et l'interprétation du texte. Cette approche peut être relayée par d'autres (politique, sociologique, thématique, etc.). Le structuralisme offre des outils méthodologiques précieux, permettant de cerner le sens général d'un texte. Néanmoins, on peut reprocher à ce courant de méconnaître l'aspect créatif de l'usage du langage.

#### Applications (TD) :

-*La tâche critique est purement formelle*, Roland Barthes.

-*L'instrument critique ne doit pas préexister à l'analyse*, Jean Rousset.

---

<sup>20</sup> Robert F. Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*, Presses de l'Université du Québec, 1997.

<sup>21</sup> Ibid., p. 105.

## Texte 1 :

### **La tâche critique est purement formelle**

Tout romancier, tout poète, quels que soient les détours que puisse prendre la théorie littéraire, est censé parler d'objets et de phénomènes, fussent-ils imaginaires, extérieurs et antérieurs au langage : le monde existe et l'écrivain parle, voilà la littérature. L'objet de la critique est très différent ; ce n'est pas "le monde", c'est un discours, le discours d'un autre : la critique est discours sur un discours ; c'est un langage *second*, ou *métalangage* (comme diraient les logiciens), qui s'exerce sur un langage premier (ou *langage-objet*). Il s'ensuit que l'activité critique doit compter avec deux sortes de rapports : le rapport du langage critique au langage de l'auteur observé et le rapport de ce langage-objet au monde. C'est le "frottement" de ces deux langages qui définit la critique et lui donne peut-être une grande ressemblance avec une autre activité mentale, la logique, qui elle aussi est fondée tout entière sur la distinction du langage-objet et du méta-langage.

Car si la critique n'est qu'un méta-langage, cela veut dire que sa tâche n'est nullement de découvrir des "vérités", mais seulement des "validités". En soi, un langage n'est pas vrai ou faux, il est valide ou il ne l'est pas : valide, c'est-à-dire constituant un système cohérent de signes. Les règles qui assujettissent le langage littéraire ne concernent pas la conformité de ce langage au réel (quelles que soient les prétentions des écoles réalistes), mais seulement sa soumission au système de signes que s'est fixé l'auteur (et il faut, bien entendu, donner ici un sens très fort au mot *système*). La critique n'a pas à dire si Proust a dit "vrai", si le baron de Charlus était bien le comte de Montesquiou, si Françoise était Céleste, ou même, d'une façon plus générale, si la société qu'il a décrite reproduisait avec exactitude les conditions historiques d'élimination de la noblesse à la fin du XIXe siècle ; son rôle est uniquement d'élaborer elle-même un langage dont la cohérence, la logique, et pour tout dire la systématique, puisse recueillir, ou mieux encore "intégrer" (au sens mathématique du terme) la plus grande quantité possible de langage proustien, exactement comme une équation logique éprouve la validité d'un raisonnement sans prendre parti sur la "vérité" des arguments qu'il mobilise. On peut dire que la tâche critique (c'est la seule garantie de son universalité) est purement formelle : ce n'est pas de "découvrir", dans l'œuvre ou l'auteur observés, quelque chose de "caché", de "profond", de "secret", qui aurait passé inaperçu jusque là (par quel miracle? Sommes-nous plus perspicaces que nos prédécesseurs?), mais seulement d'*ajuster*, comme un bon menuisier qui approche en tâtonnant "intelligemment" deux pièces d'un meuble compliqué, le langage que lui fournit son époque (existentialisme, marxisme, psychanalyse) au langage, c'est-à-dire au système formel de contraintes logiques élaboré par l'auteur selon sa propre époque. La "preuve" d'une critique n'est pas d'ordre "aléthique" (elle ne relève pas

de la vérité), car le discours critique –comme d'ailleurs le discours logique- n'est jamais que tautologique : il consiste finalement à dire avec retard, mais en se plaçant tout entier dans ce retard, qui par là même n'est pas insignifiant : Racine, c'est Racine, Proust, c'est Proust ; la "preuve" critique, si elle existe dépend d'une aptitude, non à "découvrir" l'œuvre interrogée, mais au contraire à la *couvrir* le plus complètement possible par son propre langage.

Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp. 255-256.

### **Questions :**

- 1/ Comment Barthes définit-il la littérature ?
- 2/ Qu'est-ce que la critique pour lui ? Quel double rapport met-elle en évidence ?
- 3/ Quel objectif Barthes assigne-t-il à la critique ?
- 4/ Quelle est la finalité de la tâche critique, selon Barthes ?

### **Texte 2 :**

#### **L'instrument critique ne doit pas préexister à l'analyse**

Quels sont dès lors les droits et les obligations du contemplateur et du lecteur critique ?

Si l'œuvre est principe d'exploration et agent d'organisation elle pourra utiliser et recomposer toute espèce d'éléments empruntés à la réalité ou au souvenir, elle le fera toujours en fonction de ses exigences et de sa vie propre, elle est cause avant d'être effet, produit ou reflet, ainsi que Valéry aimait à le rappeler ; aussi l'analyse portera-t-elle sur l'œuvre seule, dans sa solitude incomparable, telle qu'elle est issue des « espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer » et s'il n'y a d'œuvre que dans la symbiose d'une forme et d'un songe, notre lecture s'appliquera à les lire conjointement en saisissant le songe à travers la forme.

Mais comment saisir la forme ? A quoi la connaître ? Tenons tout d'abord pour assuré qu'elle n'est pas toujours où on s'imagine la voir, qu'étant jaillissement des profondeurs et révélation sensible de l'œuvre à elle-même, elle ne sera ni une surface, ni un moulage, ni un contenant, qu'elle n'est plus la technique que l'art de composer et qu'elle ne se confond pas nécessairement avec la recherche de la forme, ni avec l'équilibre voulu des parties, ni avec la beauté des éléments principes actifs et imprévus de révélation et d'apparition, elle déborde les règles et les artifices, elle ne saurait se réduire ni à un plan ou à un schéma, ni à un corps de procédés et de moyens. Toute œuvre est forme, dans la mesure où elle est œuvre. La forme en ce sens est partout, même chez les poètes qui se moquent de la forme ou visent à la détruire. Il y a une forme de Montaigne et une forme de Breton, il y a une forme de l'informe ou de la volonté iconoclaste comme il y a une forme de la rêverie intime ou de l'explosion lyrique. Et l'artiste qui prétend aller au-delà des

formes le fera par les formes – s'il est artiste. « A chaque œuvre sa forme », le mot de Balzac prend ici tout son sens.

Mais il n'y a de forme saisissable que là où se dessine un accord ou un rapport, une ligne de forces, une figure obsédante, une trame de présences ou d'échos, un réseau de convergences ; j'appellerai « structures » ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins.

Convergences, liaisons, ordonnances ; mais on évitera de tout ramener aux seules vertus de proportion et d'harmonie. C'est une habitude ancienne, une habitude « classique » et qui survit chez un Valéry, de définir la forme comme relation des parties au tout. Sans doute. Il en est souvent ainsi, je recourrai à ce principe dans mon analyse du roman de Proust ; l'auteur lui-même m'y invitait expressément. Ce n'est pourtant qu'un critère parmi d'autres. Balzac a raison : « à chaque œuvre sa forme ». Ni l'auteur ni le critique ne savent à l'avance ce qu'ils trouveront au terme de l'opération. L'instrument critique ne doit pas préexister à l'analyse. Le lecteur demeurera disponible, mais toujours sensible et aux aguets, jusqu'au moment où surgira le signal stylistique, le fait de structure imprévu et révélateur. Dans le cas des œuvres étudiées ici, ce sera une certaine alternance caractérisant la *Princesse de Clèves*, ou, chez Marivaux, une distribution particulière des fonctions actives et passives, tandis que le Flaubert de *Madame Bovary* appelle une analyse du point de vue. Les voies d'approche sont aussi libres et diverses que peut l'être l'invention de l'écrivain.

Il n'en reste pas moins vrai que, même si elle se manifeste de façon très variable, la tendance à l'unité, à ce que Proust nomme la « complexité ordonnée » marque la plupart des œuvres ; il arrivera souvent que l'un des faits de composition à retenir soit un fait de relation interne. L'œuvre est une totalité et elle gagne toujours à être éprouvée comme telle. La lecture féconde devrait être une lecture globale, sensible aux identités et aux correspondances, aux similitudes et aux oppositions, aux reprises et aux variations, ainsi qu'à ces nœuds et à ces carrefours où la texture se concentre ou se déploie.

De toute façon, la lecture, qui se développe dans la durée, devra pour être globale se rendre l'œuvre simultanément présente en toutes ses parties. Delacroix fait observer que si le tableau s'offre tout entier au regard, il n'en est pas de même du livre ; le livre, semblable à un « tableau en mouvement », ne se découvre que par fragments successifs. La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser cette tendance naturelle du livre de manière que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultanément de relations réciproque ; c'est alors que jaillissent les surprises heureuses et que l'ouvrage émerge sous nos yeux, parce que nous sommes en mesure d'exécuter avec justesse une sonate de mots, de figures et de pensées.

Jean Rousset, *Forme et signification*, pp. X-XIII.

### **Questions :**

- 1/ Que représente l'œuvre pour Jean Rousset ? Comment recommande-t-il de la lire ?
- 2/ Qu'est-ce qui définit l'œuvre comme forme ?
- 3/ A quelle condition une analyse peut-elle être valide ?
- 4/ Comment Rousset conçoit-il la lecture de l'œuvre littéraire ?
- 5/ Quelle est la tâche du lecteur exigeant ?

## **Chapitre 10 : Le texte ouvert : l'intertextualité**

### **Introduction**

*« La créativité pure n'existe pas. Le plus original des textes s'affirme répétition ou au moins inscription neuve s'incrétant dans un déjà-là, page précédemment écrite et sur laquelle on décide d'écrire, sans effacer ce qui précède, ce qui lui délivre raison d'être ».*

C'est en ces termes poétiques que l'écrivain tunisien, Abdelwahab Meddeb, décrivait, dans *Talismano*, le phénomène que la critique appelle l'intertextualité.

Cette notion importante s'imposait dans le champ des études littéraires, comme une nouvelle façon d'envisager la littérature. Elle a supplanté le concept de mimésis. Ainsi, on n'avait plus à s'interroger sur la représentativité du texte (le roman est-il fidèle à la réalité ? Comment fonctionne « l'illusion référentielle » ?), sur l'origine de l'auteur, sur sa vie, ses sources d'inspiration. Dans cette perspective, le texte était considéré comme un objet fini, et on n'avait plus besoin de rechercher dans des domaines et lieux extérieurs, des clefs pour le comprendre et l'interpréter.

*« On n'avait plus affaire qu'à un univers autosuffisant d'un texte fait de tous les textes possibles, à un monde clos dans sa fermeture ne renvoyant plus à un inaccessible référent mais à d'autres mots »* (Acta Fabula, P. Sultan, *Pour une poétique en mouvement*, site fabula, [www.fabula.org](http://www.fabula.org)).

Cette théorie qui paraît nouvelle et résolument moderne, recouvre en fait des pratiques très anciennes. Aussi, convient-il d'abord de la définir et d'explicitier ses formes.

## **I/ Qu'est-ce que l'intertextualité ?**

C'est sous la plume de Julia Kristeva que le mot apparut pour la première fois, dans deux articles publiés dans la revue *Tel Quel* et repris ensuite, dans un ouvrage de 1969, *Sémiotikè, Recherche pour une sémanalyse*. En effet, elle écrivait :

*« L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »* (p. 145).

Philippe Sollers, autre membre du groupe *Tel Quel*, reformule cette définition de la manière suivante :

*« Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois le relecture, le déplacement et la profondeur »* (*Théorie d'ensemble*, Seuil, 1971, p. 75).

Pour retracer la généalogie de l'intertextualité, il est indispensable de revenir aux Formalistes russes et à Mikhaïl Bakhtine.

## **II/ Les Formalistes russes et Mikhaïl Bakhtine**

Au début du 20<sup>ème</sup> siècle, un groupe de chercheurs russes rassemblés dans la « Société pour l'étude de la langue poétique », essaye de définir la littéarité et refuse le recours à des causes externes pour expliquer le texte. Nathalie Piégay-Gros résume en ces termes leur démarche :

*« L'histoire de la littérature ne peut s'expliquer par l'action de causes extralittéraires qui provoqueraient le renouvellement des œuvres, l'abandon de certains genres ou la naissance des formes nouvelles. C'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes. [...] S'il n'est pas encore question d'intertextualité, la place conférée à la parodie dans les écrits des Formalistes n'est pas sans la préfigurer. Entendue dans un sens très large, la parodie apparaît comme le paradigme de l'imitation et de la transformation des œuvres »<sup>22</sup>*

---

<sup>22</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan/Université, 1996, p. 23.

Il est indéniable que la notion de littérarité de l'œuvre, telle qu'elle avait été définie par les Formalistes était d'un apport considérable dans le champ des études littéraires. Néanmoins, c'est au philosophe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), considéré comme le théoricien le plus important du 20<sup>ème</sup> siècle, que revient le mérite de jouer un rôle prépondérant dans la généalogie de l'intertextualité, notamment en introduisant le concept de *dialogisme*.

Son œuvre a été écrite des années vingt aux années cinquante et traduite beaucoup plus tardivement, en France, dans les années soixante-dix. On lui doit en particulier : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance* (Gallimard, 1970), *Esthétique et théorie du roman* (Gallimard, 1978), *La poétique de Dostoïevski* (Seuil, 1970).

A aucun moment, Bakhtine n'utilise le vocable d'intertextualité ; néanmoins, il introduit dans son étude une notion essentielle, la *polyphonie* :

« On voit apparaître dans ses œuvres (celles de Dostoïevski) des héros dont la voix est dans sa structure identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur [...] Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne de quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages sur un mode tout à fait original »<sup>23</sup>

C'est cette polyphonie où les voix résonnent de façon égale qui va impliquer le dialogisme.

Tzvetan Todorov, comme Julia Kristeva, a fait connaître les Formalistes russes et Bakhtine en France. Dans une étude qu'il lui a consacrée, *Michaïl Bakhtine, le principe dialogique*, (Seuil, 1981), il le cite :

« L'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam Mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire

---

<sup>23</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998, pp. 35-36.

*Adam, pouvait éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet » (p. 98).*

Ainsi, les mots ont déjà servi et portent en eux-mêmes les traces de leurs usages précédents. La littérature dialogue de texte à texte. La prose qui est intertextuelle s'oppose à la poésie qui ne l'est pas selon Bakhtine, et c'est dans le roman, qui est pour lui un « superlatif de la prose » que l'intertextualité apparaît de la façon la plus intense :

*« Le phénomène du dialogisme intérieur [...] est plus ou moins présent dans tous les domaines du discours [...] dans la prose littéraire, en particulier dans le roman, le dialogisme innerve de l'intérieur le mode même sur lequel le discours conceptualise son objet [...] L'orientation dialogique réciproque devient ici comme un événement du discours même, l'animant et le dramatisant de l'intérieur dans tous ses aspects » (Todorov, pp. 102-103).*

Le grand mérite de cette notion est d'avoir mis l'accent sur le dialogue constant que la littérature entretient avec ses propres sources, avec son historicité. Le roman s'ouvre aux mots de l'autre et cela peut renvoyer à l'ensemble de la littérature.

Par ailleurs, Roland Barthes, dans l'article *Texte*, paru dans l'Encyclopaedia Universalis de 1973 proposait cette définition :

*« Productivité.*

*Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail [...], mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur. Le texte travaille à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne... »*

Ce qui lui permettait d'introduire, plus loin, la notion d'intertextualité :

*« Intertexte.*

*Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré et finalement en lui : tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes reconnaissables : les textes de la culture*

*antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu de citations révolues ».*

Quant à Michael Riffaterre (*La production du texte*, 1979, *Sémiotique de la poésie*, 1983), il va distinguer l'intertexte de l'intertextualité, en insistant sur la réception. L'intertexte est caractérisé comme :

« *le phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire* » (*L'intertexte inconnu*, Littérature n° 41, 1981, p. 5).

L'intertexte est une catégorie de *l'interprétance*, c'est-à-dire tout indice, toute trace, toute allusion perçues par le lecteur. C'est : « *l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné* » (ibid., p. 4). Le repérage d'un intertexte peut être rendu aisé par la présence d'une résistance sémantique ou grammaticale, ce que Riffaterre nomme *agrammaticalités*, sortes d'anomalies sémantiques.

### **III/ La formalisation de Genette :**

Gérard Genette, pour ce qui le concerne, a donné la définition la plus simple de l'intertexte : « *présence effective d'un texte dans un autre texte* » (*Palimpseste. La littérature au second degré*, Seuil, 1982). Il forge un concept nouveau qui va servir de fondement à un modèle clair : *la transtextualité* qui met en relation un texte avec d'autres textes, de manière consciente ou non. Selon lui, il existe cinq types de relations :

#### **1/ L'intertextualité**

C'est la forme la plus courante. Elle se définit comme « *la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes* » qui se concrétise le plus souvent par « *la présence effective d'un texte dans un autre texte* ». Cette relation peut s'actualiser selon trois grandes formes : *la citation*, forme la plus littérale et la plus explicite ; *le plagiat*, littéral mais non explicite ; ou *l'allusion*, moins littérale et implicite.

#### **2/ La paratextualité**

Genette a systématiquement étudié ce phénomène dans *Seuils* (1987). La paratextualité désigne les relations que le texte entretient avec d'autres types d'écrits : le livre lui-même en tant qu'objet et les écrits qui le composent (le péri-texte : la couverture, le titre, l'épigraphe, la préface...) ; les écrits qui précèdent

et accompagnent la composition du livre (notes, esquisses, brouillons...). Ces composantes sont importantes en ce qu'elles déterminent le choix de l'ouvrage par les lecteurs, leur mode de lecture, leurs attentes, en ce qu'elles influent aussi sur le sens du texte.

### **3/ La métatextualité**

Pour Genette, la relation de métatextualité est celle de la relation critique, du commentaire, « *qui unit un texte à un autre dont il parle* », explicitement ou implicitement. Par exemple, Voltaire, dans *Candide*, ne cesse de commenter la *Théodicée* de Leibniz.

### **4/ L'hypertextualité**

C'est la relation qui unit un texte B à un texte A qui lui est antérieur et avec lequel il ne se situe pas dans un rapport commentatif, mais d'imitation ou de transformation à des fins ludiques, satiriques ou sérieuses. Le texte A est appelé *hypotexte*, le texte B, *hypertexte*. Cette relation est bien connue sous le nom de « textes au second degré », regroupant *pastiches* (centrés sur l'écriture), *parodies* ou *transpositions* (par exemple, les réactualisations incessantes des mythes).

### **5/ L'architextualité**

Est souvent considéré comme la relation la plus abstraite. Elle désigne l'inscription d'un texte dans un genre. Cette relation est essentielle, autant pour la production d'un texte (qui s'inscrira dans des codes préétablis) que pour sa réception. Bien souvent, les lecteurs ont des genres préférés (ce qui déterminent leurs achats ou leurs emprunts) et les modes de lecture varient selon les genres (on lira sans doute différemment un roman policier et un roman historique).

#### Application (TD) :

-*La notion d' « intertexte »*, Anne Maurel.

-*L'intertexte littéraire*, Anne Maurel.

#### Texte 1 :

#### **La notion d' « intertexte »**

Théorisée en France par Julia Kristeva et Roland Barthes, la notion d' « intertexte » a son origine dans les travaux d'un critique russe, Mikhaïl Bakhtine. L'auteur de *La Poétique de Dostoïevski* (Moscou, 1963) et de *L'œuvre de François*

*Rabelais* (1965) a fondé une poétique historique. L'Histoire et la société lui sont apparues comme autant de textes que l'écrivain lit et récrit, avec lesquels il entretient un « dialogue ». En 1966, Julia Kristeva, dans un article de *Recherches pour une sémanalyse*, « Le mot, le dialogue, le roman », présente et développe les thèses de Bakhtine sur le roman européen, et montre comment elles sont un dépassement du formalisme.

Mikhaïl Bakhtine a voulu sortir de la clôture et de l'abstraction où les formalistes et les structuralistes avaient placé les œuvres littéraires. Il reproche à la linguistique structurale de faire abstraction des formes d'organisation des énoncés concrets et de leurs fonctions sociales et idéologiques. Seule une linguistique de l'énonciation peut faire apparaître un trait fondamental du langage humain, le « dialogisme » - que la linguistique structurale qui « étudie la langue dans sa généralité [...] n'a fait qu'effleurer en passant. [...]

Parler c'est tenir un discours adressé à l'autre. Le code est le bien commun du destinataire et du destinataire du message. Donc « le mot », dans le texte, appartient à la fois au sujet de l'écriture et à son destinataire. Ces rapports dialogiques, qui inscrivent la présence de l'autre dans le discours du sujet, apparaissent nettement si le mot que j'emploie résonne comme une citation de la parole d'un autre ou des autres. C'est le cas, par exemple, de l'adjectif « héroïque », dont Voltaire fait un emploi ironique dans le chapitre de *Candide* consacré à décrire la bataille des Abares et des Bulgares. L'ironie est manifestement dialogique.

Le dialogisme est donc présent partout. Il existe pourtant une forme littéraire qui le manifeste mieux que d'autres. C'est le roman, parce qu'il représente l'acte d'énonciation, et qu'il peut même, s'il le veut, confronter plusieurs instances discursives, des « positions interprétatives » émanant de sujets différents – les différents personnages de l'histoire -, sans jamais les réduire à un quelconque dénominateur commun idéologique. Le roman polyphonique européen, dont l'œuvre de Dostoïevski est le point d'aboutissement est parvenu à ne plus faire tenir au narrateur un discours centralisateur destiné à réduire et résoudre les contradictions qui opposent des personnages entre eux. Les personnages de Dostoïevski sont des sujets libres, et non, comme chez Tolstoï, par exemple, les objets du discours du narrateur. Au lieu de représenter un « monde chosifié et unique » (Bakhtine), le roman polyphonique propose « la chaîne généralisée d'une écriture kaléidoscopique et plurielle où nous ne voyons rien car elle nous voit » (Julia Kristeva).

La découverte de Bakhtine fait voler en éclats l'idéologie individualiste de l'œuvre comme expression d'un sujet, pour inscrire le texte littéraire dans le Texte général de la culture. L'auteur se dédouble. Il est, comme sur la scène du carnaval, tout ensemble et tour à tour acteur et spectateur. Il lit et il écrit. Il déchiffre autant qu'il parle. Il « agglutine son discours à ses lectures, l'instance de sa parole à celle des autres » et « refuse d'être "témoin" objectif, possesseur d'une vérité qu'il

symbolise par le Verbe » (Julia Kristeva). La figure de l'auteur, forgée par l'histoire littéraire traditionnelle et le romantisme théologique, est remise en question par les théoriciens de l'intertextualité. A la culture monologique et théologique ils opposent l'analyse d'une « contre-culture », la culture carnavalesque, dont le dialogue socratique et la satire ménippée sont les formes les plus anciennes, et qui continue d'être représentée à l'époque moderne par le roman polyphonique, le roman de Rabelais, ou de Cervantès, de Dostoïevski ou de Joyce. Tous ces textes se caractérisent en effet par l'ironie et la citation, la présence en eux d'une double instance du discours.

L'intertexte littéraire est primordial parce que le dédoublement de l'auteur en scripteur-lecteur a d'abord lieu dans et par une confrontation aux formes littéraires antérieures, à du « déjà écrit ».

Anne Maurel, *La critique*, pp. 99-101.

### **Questions :**

- 1/ Quelle est l'origine de la notion d « intertexte » ?
- 2/ Que reproche Bakhtine au structuralisme linguistique ?
- 3/ Quelle hypothèse développe Bakhtine et qui servira de fil conducteur à ses analyses ?
- 4/ Sous quelle forme se manifeste le dialogisme dans le roman ?
- 5/ Quelle est la conséquence de la découverte de Bakhtine ?

### **Texte 2 :**

#### **L'intertexte littéraire**

Les liens qui unissent une œuvre à d'autres à l'intérieur de la littérature ont déjà été plusieurs fois affirmés par les rhétoriciens de l'art d'écrire, comme les historiens de la littérature. Le dogme classique de « l'imitation » consistait à donner pour modèle à l'écrivain moins la nature elle-même, que la représentation de la nature par l'Art. On devait imiter les « belles œuvres » du passé parce qu'elles avaient fixé les traits d'une « belle nature ». La traditionnelle étude des « influences » ou des « sources » par les historiens de la littérature visait aussi à manifester un rapport de filiation entre des œuvres.

C'est pourquoi la définition par Roland Barthes de l'intertexte souligne d'abord ce qui le distingue de « l'imitation volontaire ». Il s'agit non « d'une reproduction, mais d'une production », parce que le texte premier est transformé, et qu'il ne signifie plus pour son propre compte, mais devient signifiant du texte second. Il passe au statut de matériau comme dans le « bricolage mythique » - décrit par

Claude Lévi-Strauss – où des messages sont collectionnés pour être réarrangés dans des ensembles nouveaux.

L'intertexte littéraire que Gérard Genette, dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), définit comme « la présence effective d'un texte dans un autre texte », se compose principalement de la citation, ou de l'auto-citation de phrases, ou de fragments entiers d'autres auteurs ou de soi-même ; de la mention de noms propres – noms d'auteurs, ou de personnages, ou d'ouvrages ; et, plus généralement, de l'introduction de toutes sortes de repères qui engagent à lire en référence à d'autres textes, ou à un genre. Ainsi par exemple, le combat d'estragon contre une chaussure, à l'ouverture d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett, est une allusion parodique aux combats pour la défense de grands intérêts d'État (Corneille) qui donnaient à la tragédie classique son mouvement et sa gravité, sa grandeur. L'écriture parodique a une portée critique : elle reprend des codes antérieurs pour les désarticuler. Elle permet de jeter un regard autre sur des textes plus anciens qu'elle arrache à l'immobilité des sens figés, qu'elle remet en marche.

Un texte absorbe et transforme d'autres textes selon des règles que l'on peut analyser. Julia Kristeva a formalisé l'insertion, dans les *Poésies* de Lautréamont et les *Chants de Maldoror*, de citations et de réminiscences du romantisme, en leur appliquant des modèles d'analyse fournis par la linguistique transformationnelle. Les règles de transformation sont nombreuses : la négation ; l'usage d'homonymes ; des omissions ou des scansions nouvelles dans le texte de l'énoncé présumé : des déplacements et des condensations.

Comme le montre l'*Ulysse* de Joyce, les intertextes abondent dans les œuvres du XXe siècle. Les odyssées d'aujourd'hui semblent bien être une traversée des livres, de « l'énorme matière littéraire » (Gracq) venue doubler la matière du monde.

Anne Maurel, *La critique*, pp. 101-102.

### **Questions :**

- 1/ La relation qu'une œuvre entretient avec d'autres œuvres est-elle une idée nouvelle ?
- 2/ Quelle différence y a-t-il entre l'intertexte et « l'imitation volontaire » ?
- 3/ Sous quelles formes se présente l'intertexte littéraire ?
- 4/ Quelle est la fonction de l'écriture parodique ?
- 5/ Qu'est-ce qui caractérise la littérature du XXe siècle ?

## Bibliographie sélective

- Angenot, Marc, et al., *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981.
- Berger, Daniel, et al., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- Précis de littérature française*, Dunod, 1995.
- Bordas, Éric, Saint-Jacques, Denis, « la critique thématique », in Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- Cabanès, Jean-Louis, Laroux, Guy, *Critique et théorie littéraires en France (1800-200)*, Belin, coll. « Sup-Lettres », 2005.
- Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- La littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007.
- Culler, Jonathan, *Théorie littéraire*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2016.
- Delcroix, Maurice, Halluyn, Fernand, *Méthodes de textes*, Duculot, 1987.
- Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Points, 1979.
- Fayolle, Roger, *La critique*, Armand Colin, 1978.
- Freud, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Gallimard, Folio Essais, 2011.
- Gardes-Tamine, Joëlle, Hubert, Mrie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, 1993.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1985.
- Jauss, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.
- Kibédi-Varga, Aron, *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981.
- Maurel, Anne, *La critique*, Paris, Hachette, 1994.

Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 2008.

Ravoux Rallo, Elisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002.

Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, Quadrige, 2011.

Richard, Jean-Pierre, *Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, Points, 1970.

Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1966.

Sallenave, Danièle, *Nous, on n'aime pas lire*, Gallimard, 2009.

Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989.

Tadié, Jean-Yves, *La critique littéraire au 20<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Belfond, 1987.

Todorov, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1973.

Vassevière, Jacques, Toursel, Nadine, *Littérature : 150 textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 4<sup>ème</sup> édition, 2015.

Wellek, René, Warren, Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.