


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique Université -TAHRI Mohamed- de Bechar <i>Faculté des lettres et des langues</i> Conseil scientifique		وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة - طاهري محمد - بشار كلية الآداب واللغات المجلس العلمي
---	---	---

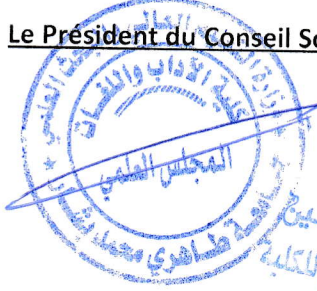
بشار في: 2021/03/28

المرجع رقم 29 م. ع. ك. ا. ل. ج. ط. م. ب / 2021

ATTESTATION

Le Président du Conseil Scientifique de la Faculté des Lettres et des Langues atteste que le support pédagogique de Docteur **Belkheir Khaldia** intitulé « **Didactique Des Textes Littéraires** » a été lu et expertisé par deux experts et validé par le CSF pour l'année universitaire 2020/2021.

Le Président du Conseil Scientifique


أ. ط. بولساوي
رئيس المجلس العلمي للكلية



REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE et POPULAIRE

MINISTERE de L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR et de la RECHERCHE SCIENTIFIQUE.

Université TAHRI Mohamed. BECHAR

Faculté des lettres et des langues.

Département des langues étrangères.



SUPPORT PEDAGOGIQUE

Destiné aux étudiants de 3ème année, licence de français.

DIDACTIQUE DES TEXTES LITTERAIRES.

Elaboré par Dr BELKHEIR ép. GHARIRI Khaldia

Maître de conférences A. Département des langues étrangères

Français.





REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE et POPULAIRE

MINISTERE de L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR et de la RECHERCHE SCIENTIFIQUE.

Université TAHRI Mohamed. BECHAR

Faculté des lettres et des langues.

Département des langues étrangères.

SUPPORT PEDAGOGIQUE

Destiné aux étudiants de 3ème année, licence de français.

DIDACTIQUE DES TEXTES LITTERAIRES.

Elaboré par Dr BELKHEIR ép. GHARIRI Khaldia

Maître de conférences A. Département des langues étrangères

Français.

Année universitaire 2020-2021.

Table des matières

Avant-propos.	1
Conditions et finalités de la matière.	2
Introduction.	4
I - AUX ALENTOURS DU TEXTE OU LES STRUCTURES DE SURFACE (LE PARATEXTE).	5
1- AU-DEVANT DU TEXTE.	
1.1. Le livre, produit de consommation particulier.	5
1.2. Le pacte de lecture, contrat de lecture ou contrat de lisibilité.	6
1.3. Le paratexte, les éléments périphériques.	7
1.4. La première de couverture.	8
1.4.1. Le nom de l'auteur.	8
1.4.2. Le titre et son impact sur le lecteur.	9
1.4.3. La mention du genre.	11
1.4.5. L'édition.	12
2- AU VERSO DU TEXTE (DE L'OUVRAGE) ou le dos du livre.	13
2.1. La quatrième de couverture.	13
2.2. La date de publication de l'ouvrage.	14
2.3. D'autres indications.	14
II- LES STRUCTURES DE FOND OU L'ANALYSE INTERNE DES TEXTES.	15
1- IDENTIFICATION DU TEXTE LITTERAIRE.	15
1.1. La littérarité.	15
1.2. La polysémie.	16
1.3. Dénotation / Connotations.	17
1.4. L'agrammaticalité.	19
2. LA NARRATOLOGIE.	21
2.1. Au niveau du récit.	21
2.1.1. Les éléments constitutifs du récit.	22
2.1.1.1. L'intrigue ou le nœud.	22
2.1.1.2. Le schéma actantiel.	22
2.1.1.3. Le carré sémiotique.	24
2.1.1.4. Le schéma narratif.	27
2.1.1.5. La structure du récit	28
2.1.1.6. Le récit enchâssé	29
2.2. Au niveau de la narration.	30
2.2.1. La fiction.	30
2.2.2. La fiction et le vraisemblable.	32

2.2.3. L'histoire.	33
2.2.4. Quatre pôles de la narration.	34
2.2.4.1. Lecteur et narrataire.	35
2.2.4.2. Le narrataire « degré zéro ».	36
2.3. Les types de narrateur.	36
2.3.1. Types de focalisation.	37
2.4. Les fonctions du narrateur.	
2.5. Le statut du narrateur.	39
2.6. Le temps de la narration.	39
2.6.1. Le mode de la narration.	41
2.6.2. L'ordre temporel de la narration.	42
2.6.3. Le rythme de la narration.	44
2.6.4. La fréquence	45
2.7. L'espace de la narration.	47
2.7.1. Les catégories d'espace.	47
2.8. Mode de représentation de l'espace romanesque.	49
2.8.1. Les fonctions de la description.	50
2.8.2. Insertion de la description dans le récit	51
2.8.3. Motivation de la description.	52
2.8.4. Synthèse des modes de description	53
2.8.5. La description, une fonction focalisante.	54
III- MISE EN TRAIN DE LA LECTURE.	57
1- AU SEUIL DU TEXTE.	
1.1. Point initial de la lecture : L'incipit.	57
1.2. Fonctions de l'incipit.	
2- L'ANALYSE INTERNE DES RECITS.	62
2.1. Distinction entre texte et « hors texte ».	63
2.1.1. Enonce / Enonciation.	63
2.1.1.1. Les expressions déictiques.	64
2.1.1.2. Les déictiques.	65
3- LES DIFFERENTES APPROCHES OU METHODES EN ANALYSE DE DISCOURS.	66
3.1. L'approche communicationnelle	
3.2. L'approche énonciative.	68
3.2.1. La modalisation	69
3.2.2. Les modulations de vérité.	70
3.2.3. L'évaluation et l'appréciation.	71
3.2.4. La modalisation des sujets et les styles personnels.	

3.2.5. Le discours rapporté.	76
4- THEORIE DE LA RECEPTION.	78
4.1. Définition des concepts.	80
4.1.1. L'écart esthétique.	80
4.1.2. L'horizon d'attente.	81
5- L'INTERTEXTUALITE.	82
5.1. Typologie de l'intertextualité.	84
5.1.1. La parodie.	84
5.1.2. Parodie et travestissement burlesque.	85
5.1.3. Pastiche et imitation.	
5.1.4. Plagiat.	
5.1.5. L'allusion.	86
6- DIALOGISME ET POLYPHONIE.	89
6.1. La théorie de l'énoncé.	
6.2. Le dialogisme.	
6.1.1. Le roman polyphonique.	90
7- ECRITURE de SOI ou ECRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE.	95
7.1. Autobiographie ou roman autobiographique.	95
7.1.1. Le lecteur juge.	96
8- LE NOUVEAU ROMAN.	100
8.1. Le roman traditionnel / le nouveau roman.	
8.1.1. Origine de la polémique.	
8.1.2. Revendications du Nouveau Roman.	101
9- OUVROIR DE LITTERATURE POTENTIELLE.	102
9.1. Présentation et historique du mouvement.	

CONCLUSION.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Avant-propos.

Certaines personnes lisent par amour de la lecture. D'autres trouvent, dans l'action de lire, à pourvoir leur soif d'informations, d'analyses, de jugements et des réponses à leurs interrogations. Le reste enfin, cherche l'évasion par la lecture qui, en se détachant de la réalité, agit sur eux et leur procure d'énergiques stimulations.

A ces deux dimensions cognitive-utilitaire et esthétique-passionnelle, s'ajoute une troisième qui est d'ordre éthique et affectif, celle de l'exploitation des enjeux humain et philosophique contenus dans les textes littéraires.

Il n'y a pas de doute que la lecture littéraire favorise la construction identitaire du lecteur, surtout jeune, en lui permettant de réfléchir sur les questions existentielles contenues dans les textes par le biais des personnages à qui l'auteur attribue des fonctions dans un univers fictif comparable au réel.

Ainsi, cette activité intellectuelle n'est jamais gratuite. Elle est toujours entreprise en fonction d'un objectif :

1 – soit celui de divertissement lorsque nous cherchons à nous faire plaisir, à vivre par l'imagination à travers les textes de fiction ou tout simplement à goûter le plaisir des mots.

2 – soit à la recherche d'informations. Cette lecture est appelée « active » ou « vivante » parce que l'attention se porte à la fois sur les informations et sur la manière dont elles sont organisées (connaissance de la syntaxe et du lexique...).

Enfin, la lecture de textes littéraires, ne peut se limiter, à l'une de ces dimensions, en particulier, mais elle englobe le tout d'où le programme de la matière que nous assurons en 3ème année licence de français sous le titre de « didactique du texte littéraire ».

CONDITIONS ET FINALITES DE LA MATIERE.

Il convient, avant d'entreprendre notre travail, de signaler que le présent support pédagogique est destiné, en premier lieu, aux étudiants de 3^{ème} année, licence de français.

Il constitue une continuité du travail de 1^{ère} année qui se limitait à inventorier, décrire et établir la différence des caractéristiques de chaque genre et de chaque type de texte littéraire. Ce qui ne permettait pas à l'étudiant de réfléchir sur les pratiques de production (du côté de l'auteur), ni sur celle de la consommation de la littérature (du côté du lecteur).

Cette matière qui est une mise en pratique des acquis précédents va permettre à l'étudiant universitaire et dans une moindre mesure, au lycéen désireux d'approfondir ses connaissances en littérature -puisque l'initiation aux textes littéraires commence au cycle secondaire- de mettre l'accent sur les dispositifs mis en œuvre par le romancier et leur « décodage » par le lecteur.

Pour cela, nous nous sommes engagée à assurer à l'étudiant les savoirs formels sur la littérature qui concernent surtout les modes de représentation dans les textes littéraires. Nous désignons par le mot « texte », à ce niveau de la licence de français qu'est la 3^{ème} année, le « roman » car nous jugeons qu'il est temps que les étudiants prennent en charge individuellement la lecture d'un ouvrage assez long.

Nous avons privilégié le « roman » par rapport aux autres textes narratifs car il répond à plusieurs besoins chez l'étudiant de français tels que : linguistiques qui se présentent sous forme de développement des connaissances linguistiques (sémantique, syntaxique...), culturels comme la compréhension, l'appréciation des idéologies, des mentalités, des traditions et les sentiments typiques d'une autre culture ainsi que l'enrichissement de la culture générale, intellectuelle et personnelle de l'étudiant.

D'autres besoins peuvent être, également, satisfaits par la lecture de romans comme l'éveil de vertus humaines (compassion, pitié, sensibilité, humanitarisme...) suscitées par l'identification aux personnages...

Il s'agit donc, d'observer et d'étudier certains procédés littéraires comme l'énonciation, l'intertextualité, la réception, le dialogisme et la polyphonie, l'écriture de soi....

L'objectif est de les amener à développer la capacité à comprendre et à interpréter les textes par la prise en compte des aspects formels du littéraire,

Il reste à noter que ce support pédagogique est beaucoup plus envisagé du point de vue didactique en insistant sur la compréhension, l'interprétation, la description, l'explication de la part du lecteur, futur enseignant de langue, que sur celles du producteur.

Cette perception que nous mettons sous le titre de « didactique des textes littéraires » pourrait contribuer à développer chez le lecteur-étudiant de 3ème année une certaine autonomie critique vis-à-vis des effets programmés par les textes, en le faisant passer du rôle passif de sujet lecteur, au rôle actif de sujet enseignant.

Par sa dimension esthétique (esthétique-passionnelle), sa richesse culturelle et sa force émotive (exploitation des enjeux humain et philosophique), le texte littéraire, en dépit de la complexité du discours de son auteur, difficilement accessible à tous les étudiants parce que sa lecture est exigeante dans la mesure où le lecteur doit lutter contre la tentation de se laisser emporter par le talent de l'auteur, garder une distance et maintenir son attention éveillée, contrairement à la lecture de divertissement, est considéré comme un support pédagogique favorable à l'apprentissage d'une langue étrangère.

Introduction

Il faut entendre par « la lecture littéraire » en classe de langue, une conception de la lecture fondée sur une tension entre un auteur qui propose sa vision du monde, son point de vue et un lecteur qui, doit non seulement extraire le sens des mots, mais également constituer une représentation mentale de l'univers fictif proposé en utilisant des outils d'analyse pour élaborer des significations rationnelles.

Donc, mis à part l'intérêt que doit porter le lecteur (l'étudiant de 3^{ème} année) pour l'intrigue, l'opposition ou la complémentarité des personnages, leur portrait, la description des lieux, le retournement ou l'évolution de situations..., que l'auteur met en place pour l'émouvoir, celui-ci doit réagir à d'autres phénomènes narratifs plus importants tels que le style, la chronologie des actions, le point de vue du narrateur (ou celui de l'écrivain), l'accumulation des informations, la dimension poétique du texte en prose, le double sens des mots (dénotations et connotations), la combinaison du fantastique avec le réel, le merveilleux, le saugrenu, de l'usage de l'intertextualité, la polyphonie et le dialogisme, l'intertextualité, les informations contenues dans les dialogues, l'anthropomorphisme

Nous voulons associer par cette matière, les savoirs acquis en 1^{ère} année (les genres et types de textes littéraires) à un travail de méditation en rétablissant le sens à ce qui est décodé ou d'une manière plus simple, à faire parvenir l'étudiant à comprendre ce qui est écrit et comment il a été écrit afin, de lui permettre d'être non seulement un amateur de littérature, mais également un connaisseur qui peut participer au monde littéraire en commentant, en critiquant et en interprétant les œuvres littéraires.

Pour passer en revue certains de ces phénomènes narratifs (faits de langue), nous avons établi un cheminement réparti en deux volets : le premier concerne l'observation de certains effets esthétiques externes utilisés par l'écrivain, intitulé : « Aux alentours du texte » ou « les structures de surface ». L'identification de ces effets devrait enclencher un processus d'activités mentales faisant appel aux compétences de l'étudiant à identifier, décrire, réfléchir, expliquer, puis interpréter chacun de ces phénomènes.

Le deuxième volet nommé : « Les structures profondes du texte » s'intéresse à l'analyse interne des textes en tenant compte de tout ce que cela implique comme contraintes syntaxique, sémantique, discursive.

I- Aux alentours du texte ou les structures de surface (le paratexte).

1- AU-DEVANT DU TEXTE.

1.1. Le livre, produit de consommation particulier.

Nous avons déjà signalé, plus haut, qu'il existe, au moins, trois types de lecture en fonction de leur usage : la lecture de divertissement (recherche d'évasion), la lecture didactique (recherche de connaissance), et la lecture de salut (recherche de références culturelles légitimes).

Bien qu'il soit un objet d'Art, le roman dispose de critères qui le présentent en tant que produit de consommation. La perception par le consommateur des caractéristiques physiques du roman affichées sur la couverture (le péri-texte) sont des vecteurs de communication servant à établir un rapport physique entre le consommateur et le produit puisque la perception du livre en tant qu'objet précède l'accès au contenu.

Ainsi, le péri-texte d'un roman est *« une zone non seulement de transition, mais de transaction », « un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin »*¹

Autrement dit, ce sont les attributs qui le caractérisent en tant que produit de communication et de consommation. Les principaux éléments péri-textuels : le nom de l'auteur, la collection, l'illustration de la couverture, le titre du roman, le texte en quatrième de couverture qui sont des éléments d'information sur le produit, facilitent le choix des lecteurs.

*« Le rapport qui s'établit entre un livre et un lecteur est d'abord sensuel et physique. La première impression du lecteur est déterminée par des facteurs généralement indépendants de la volonté de l'auteur qui relèvent plus des sens –vue, toucher voire odorat– que de l'intellect »*²

¹ Gérard Genette, Genette distingue deux sortes de paratextes : le paratexte situé à l'intérieur du texte (titre, préface, titres de chapitre, table de matière) auquel il donne le nom de *péri-texte*, et le paratexte situé à l'extérieur du livre (entretiens, correspondance, journaux intimes) qu'il nomme *épi-texte*. Cette notion de « péri-texte » est introduite par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, Paris, 1982.

² idem

1.2. Le pacte de lecture, contrat de lecture ou contrat de lisibilité.

Décalqué sur le système juridique qui désigne un système d'attentes mutuelles entre deux partenaires, *le pacte*³ ou contrat de lecture est un accord liant un écrivain et un lectorat.

C'est une sorte de promesse par laquelle l'écrivain s'engage de manière implicite ou explicite à fournir des indices textuels, paratextuels, ou extratextuels marquant l'inscription de l'ouvrage dans un genre et, au-delà, dans un champ institutionnel, pour en orienter la lecture (la réception).

Il peut afficher le genre comme par exemple « roman », « nouvelle », « mémoire », « autobiographie ⁴ » sur la première de couverture.

D'autres notions peuvent recouvrir les mots « pacte » ou « contrat » tels que : notions d'engagement, d'alliance, de testament, de programme, de régulation, de cadre pragmatique. Seulement, tous ces termes mettent à distance le modèle juridique. « La notion de contrat de lecture » en littérature s'inspire essentiellement de deux sources critiques : le genre autobiographique (après les études de Lejeune) et l'esthétique de la réception (celle de Jauss ou d'Iser que nous étudierons dans la « réception du texte littéraire »).

Le lecteur est partie prenante dans le contrat, et il peut même en devenir lui-même l'auteur. Le contrat s'actualise dans le processus de lecture. Il est signé pour certains dans l'achèvement de la lecture, à la fois dans la fiction et dans la réalité. « *Si le contrat consiste à la fois dans la promesse d'un engagement mutuel et dans la forme écrite de cet engagement, c'est le processus entier de l'écriture et de la lecture qui édicte pour l'œuvre littéraire le contrat qui la fait exister comme telle* ». ⁵

Il semblerait que le contrat littéraire ne soit pas réductible au seul contrat de lecture – ou du moins qu'il est tel seulement à l'une de ses phases de composition.

³ Le mot " pacte " qui revient le plus souvent, comme un synonyme de " contrat ", en référence au " pacte autobiographique " de Lejeune

⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. " Poétique ", 1975 (Nouvelle édition, coll. "Points", 1996).

⁵ Emmanuel Bouju, « Littératures sous contrat », presses universitaires, Rennes, 2010.

1.3. Le paratexte, les éléments périphériques (para textuels) ou l'image de texte.

L'investigation d'un texte littéraire (ou d'un roman) doit commencer par le paratexte qui désigne l'ensemble des informations données autour du texte tel que le titre, la mention du genre, l'épigraphe, l'édition... qui fournissent des informations tout aussi importantes que la narration elle-même. Voici la définition que lui donne Gérard Genette dans « Introduction à l'architexte » Seuil, 1979 et reprise dans « *Palimpsestes* », Seuil 1982.

A l'origine, le terme « paratexte » s'est formé par la jonction d'un préfixe : *para* « à côté de » et de *texte*, provenant du latin *textus* formé sur le verbe *texere* : qui signifie « tisser ». Il englobe donc « tout ce qui se trouve autour du texte lui-même et qui a été ajouté par l'auteur ou l'éditeur pour apporter une complémentarité au texte. Procédés liminaux accompagnant un livre soit à l'intérieur (*péritexte*), soit à l'extérieur (*paratexte*). »⁶

« le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous- titre, intertitres ; préfaces, post- faces, avertissements, avant-propos, etc ; notes marginales, infranationales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires... »

L'intérêt de cette nomenclature de données, dont nous ferons par la suite l'inventaire, ne peut être efficace que dans la mesure où tous ces renseignements collectés seront ajoutés les uns aux autres pour permettre d'accéder au sens. C'est une démarche qui est au service de la compréhension. C'est à partir de cette approche extérieure et globale, qui permet à l'apprenant de classer et de contextualiser le texte, que l'initiation commence. Il peut alors, à partir des informations recueillies, anticiper le contenu, soit d'une partie de l'œuvre, soit de l'œuvre entière en émettant des hypothèses de sens qui restent à vérifier lors de la lecture proprement dite car le sens du texte ne préexiste pas à sa lecture : le lecteur participe à sa formation en commençant déjà par cette étape appelée « image du texte » ou « seuil ».

Le « paratexte de l'œuvre » pour Gérard Genette est *« ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil (...) qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. »*⁷

⁶ Dictionnaire des termes littéraires (internet).

⁷ Gérard Genette, op cit

1.4.La première de couverture.

Unissant deux codes que sont le linguistique à l'iconique (en cas d'illustration), la première de couverture est le premier élément matériel qui se présente au regard du lecteur. Les éléments majeurs qui sont : le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, le genre littéraire et l'édition y sont affichés. Nous passons en revue leur importance pour le lecteur:

1.4.1. Le nom de l'auteur.

Un livre ne peut se lire dans l'absolu : il est lié à un auteur, à une société, à une histoire et à un pays. Connaître le nom de l'auteur d'un livre, c'est faire le pas inaugural qui ouvre une série de pas échelonnés, à l'égal du titre, vers la lecture d'un roman.

On ne peut pratiquement jamais lire une œuvre littéraire sans connaître le nom de son auteur parce qu'il est essentiel pour l'interprétation. L'auteur peut décider de s'identifier de deux manières : par son nom d'état civil ou pour des motifs pratiques et/ou esthétiques, il a la possibilité d'utiliser un pseudonyme.

Le pseudonymat implique deux types d'effet et donc deux types de signification suivant que le fait pseudonymique est connu ou non. Si les consommateurs ne savent pas qu'il s'agit d'un pseudonyme, le sens que véhicule ce nom est celui que l'auteur a voulu lui conférer (prestige, exotisme, anonymat).

Dans le cas où le fait pseudonymique est connu, cela pourra être approuvé ou rejeté par le public ce qui implique une certaine interprétation.

Le nom de l'auteur permet au lecteur de se faire une idée sur l'identité de son producteur sur son appartenance ou non à un courant littéraire, son implication ou non dans son siècle sachant que l'écrivain est le produit de son époque. Il écrit sous l'influence du contexte social, politique et idéologique auquel il appartient.

C'est ainsi qu'il devient un point de jonction entre le niveau singulier (un écrivain) et l'image de celui-ci qui se forme dans l'imaginaire du lecteur lui permettant d'appréhender plus rapidement le texte.

Tout comme le livre (l'histoire) qui peut susciter de nombreuses émotions chez le lecteur (joie, tristesse, peur, excitation, stimulation sensorielle ou imaginative), le nom de l'auteur peut également générer chez lui des émotions généralement associées à l'expérience qu'il a de la lecture de ses ouvrages.

De même, pour Michèle Touret⁸, « *la notion de contrat recouvre tous les paramètres qui orientent la réception de l'œuvre à la fois dans et hors du champ littéraire. Tout choix de publication devient clause de contrat : les conditions de publication qui définissent le statut d'un texte, mais aussi le nom de l'auteur, l'agencement de l'œuvre, l'indication générique. Le nom de l'auteur en particulier est l'indice d'une valeur et d'un pouvoir auctorial fondé sur le droit qui institue un ensemble de textes en une œuvre unifiée manifestant une prise de position dans le champ littéraire : " Le geste auctorial construit un nouveau pacte qui vise les lecteurs »*

1.4.2. Le titre et son impact sur le lecteur.

Suivant son emplacement, son code linguistique, son instance de communication, l'importance accordée au titre est incontestable par cette corrélation qu'il entretient à plusieurs niveaux avec le public, et avec le corps du texte.

Michel Butor dit à ce sujet : « *Toute œuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés: le corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre, pôles entre lesquels circule une électricité de sens, l'un bref, l'autre long...* »⁹

Placé au seuil d'un texte ou d'un roman, le titre détermine le choix du lecteur pour tel ou tel roman. Il est le premier contact entre un destinataire et un destinataire.

Par sa fonction de médiateur, il devient le premier élément, en l'absence d'une connaissance précise de l'auteur, qui éveille la curiosité du lecteur et enclenche chez lui un processus d'imagination sur l'histoire racontée. Selon Charles Grivel :

« *Le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître, est lancée.* »¹⁰

Le titre remplit plusieurs fonctions :

⁸ Michèle touret, professeur émérite de l'université Rennes 2.

Auteur d'un livre sur Cendrars (Cendrars et le désir du roman), elle a écrit de nombreux articles sur cet auteur et contribué à l'édition de ses œuvres dans la Bibliothèque de la Pléiade. Elle a aussi écrit sur Beckett, Claude Simon, Vailland, Louis Guilloux, sur des questions d'histoire littéraire, etc. Elle a dirigé L'Histoire de la littérature française du XXe siècle (Presses universitaires de Rennes, 2008).

⁹ Michel Butor, Les Mots dans la peinture, Flammarion, 2019

¹⁰ Charles Givel, production de l'intérêt romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p.17.

- a- Il sert à identifier le texte, le nomme comme le nom propre désigne une personne, sans chercher à connaître le nom de l'auteur, exemple : « Mme Bovary », « Gervaise »... Dans ce cas, le titre est un critère d'identification.
- b- Il le décrit en donnant des renseignements sur le contenu, exemple : « Les Misérables » décrit les protagonistes de l'époque de Victor Hugo.
- c- Il met en valeur l'ouvrage aussi bien par la forme que par le contenu : jeu de sonorités, de couleurs, la concision, la longueur, de transgression... . Tous ces critères concourent à la séduction du lecteur.

Toutefois, les titres ne remplissent pas tous ces conditions et ne sont pas tous révélateurs du contenu. Bien qu'ils soient indissociables des textes qu'ils annoncent, parfois, ils ne peuvent être que symboliques, voire absurdes.

Exemple :

Paul Eluard : « ***La terre est bleue comme une orange...*** »

L'Amour la poésie (1929)

Dans une première lecture, ce titre peut paraître absurde, mais après méditation, nous pouvons le considérer comme une métaphore qui fait ressembler « la terre et l'orange » par leur forme sphérique, leur rondeur parfaite, leur regorgement d'eau, leur couleurs qui procurent une sensation de fraîcheur et de bien-être.

Il y a plusieurs types de titres :

- le titre thématique : évoque le thème de l'ouvrage, ce dont on parle. Il peut être littéral : « *La Condition Humaine* » par André Malraux, renvoie au sujet central,
- métonymique : « *Le Père Goriot* », par Balzac, qui renvoie à un personnage secondaire de, l'histoire,
- métaphorique : « *Voyage au Bout de la Nuit* », par Céline, qui décrit le contenu du texte de façon symbolique,
- antiphrastique « *La Joie de Vivre* », par Zola, qui présente ironiquement le contenu du roman, où le protagoniste est obsédé par la mort.

En conclusion, voilà ce que pense Léo. H. Hoek **du titre**: « *L'état civil* » d'un texte : cette page de titre, qui peut en marquer le « nom » (le titre), la « profession » (la fonction

du titre qui prélude au contenu du texte), le « domicile » (la marque de l'éditeur), la « date de naissance » (l'année de publication) et l' « autorité émettrice » (le nom d'auteur).¹¹

1.4.3. La mention du genre.

Un genre littéraire est une manière de catégoriser des productions littéraires en fonction de la narration, du *type* de l'œuvre (théâtre, poésie, roman, essai,...), des thèmes, du contenu et du registre (épique, merveilleux, comique,...).¹²

Les genres permettent donc de regrouper sous un même nom des œuvres comparables à travers certaines caractéristiques communes et bien définies. Liée aux expériences de lecture et au concept d'horizons d'attente du lecteur, la prise en considération de cette mention est fortement conseillée. La mention du genre revient à orienter le lecteur dans sa relation avec le texte car on ne lit pas un texte narratif comme on lirait un documentaire.

Dans un texte scientifique, l'auteur guide au mieux son lecteur en lui proposant un plan, en organisant les informations, en évitant l'implicite, en donnant les informations capitales, en expliquant les mots scientifiques et techniques... . Ce qui n'est pas le cas dans un texte littéraire où plusieurs paramètres sont à tenir en compte :

- Le sens d'un texte littéraire excède toujours la somme du sens des mots qui le composent (dénotation/connotations). Il ne suffit pas d'identifier certains mots pour que le sens jaillisse.
- Cette pluralité de sens est programmée par le scripteur.
- Le texte littéraire est volontairement ambigu. Il faut savoir que la lecture d'un texte est le résultat de la confrontation de l'acquis personnel de chacun avec les données qui lui sont proposées sous forme d'une suite de signes symboliques.

Nous tenons à rappeler qu'il est fondamental de faire la distinction entre les genres de textes et celle de types de textes :

L'indice de reconnaissance du genre d'un texte est d'ordre visuel. Le texte est défini, d'abord, par des critères extratextuels. Ainsi, par exemple, la disposition des phrases en vers, nous permet d'avancer le critère de poésie.

¹¹ Léo.H.Hoek, *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1982.

¹² Programme, 1^{ère} année licence de français « Initiation aux textes littéraires »

C'est la forme qui justifie l'appartenance d'un texte à tel ou tel genre.

A ce titre, l'apprenant peut facilement distinguer un extrait de roman d'un texte dialogué, grâce à sa compétence textuelle acquise pendant les années d'apprentissage.

Le type serait plutôt structural : un texte ne peut être défini par rapport à son type qu'après une analyse, une classification de ses éléments linguistiques et lexicaux, etc. Alors que le genre est reconnu par « la compétence textuelle » d'un lecteur grâce à des normes préétablies partagées par le producteur du texte (auteur) et son récepteur (lecteur), le type d'un texte ne peut être identifié qu'après en avoir dégagé sa structure interne : lexique utilisé, types de phrases, champs lexicaux, progression du sens...

Il faut savoir qu'un genre peut inclure un ou plusieurs types. C'est ainsi que le roman, la poésie, le théâtre qui sont des genres, intègrent d'autres sous-genres comme les genres épique, lyrique et tragique. Cette hiérarchisation est reconnue par la communauté scientifique et linguistique.

1.4.4. L'édition.

Il faut savoir que le secteur de l'édition se caractérise par une grande diversité de genres (romans, poésie, essais, bande-dessinée, théâtre, littérature pour la jeunesse, etc.), eux-mêmes subdivisés en sous-genres (roman policier, animalier, d'amour, de mœurs, historique, d'aventures, d'anticipation, d'espionnage, etc.). A cette diversité de genres s'ajoute celle des éditions (première édition ou réédition), des formats (grands formats et livres de poche), des cibles (enfants, adolescents, adultes, femmes, hommes) et des situations d'achat (pour soi ou pour offrir). Face à cette multiplicité de critères de classement, la segmentation de ce marché est donc particulièrement compliquée et sujette à débats.

Le rôle de l'éditeur est aussi important, parfois même supérieur à celui de l'auteur de l'ouvrage dans la mesure où il peut présenter l'ouvrage donc décider de la fiabilité d'une édition. En plus de cette attribution, il peut reproduire l'ouvrage c'est-à-dire le fixer, soustraire certains éléments ou en intégrer d'autres. En dernier lieu, il lui revient de commercialiser légalement la production intellectuelle d'un auteur.

« L'édition peut être comprise comme un processus de médiation qui permet à un contenu d'exister et d'être accessible¹³ ».

Ceci dit, une fois qu'un texte est fixé, il demeure le même quel que soit le support sur lequel il a été imprimé. Par contre, il suffirait qu'on en change quelques mots pour que ce ne soit plus le même.

2- AU VERSO DU TEXTE (DE L'OUVRAGE) ou le dos du livre.

2.1. La quatrième de couverture.

Les informations contenues dans la quatrième de couverture complètent celles de la première de couverture. Leur existence peut consolider la première impression du lecteur ou bien le dissuader. Elle comporte, dans l'ordre, une série d'éléments destinés à rapprocher le livre et son auteur du lecteur potentiel : la photo du romancier qui le rend plus familier, le rappel du titre et une notice bio/bibliographique dans laquelle le succès, la popularité de l'auteur sont soulignés, un résumé ou un extrait de texte, des mentions d'autres ouvrages publiés chez le même éditeur des extraits de presse ou autres appréciations élogieuses, une date d'impression, le prix de vente, le numéro ISBN, le code-barres magnétique, une publicité « payante »...

Toutes ces mentions ont pour but de mettre en appétit les éventuels lecteurs grâce à une description de l'ouvrage riche en superlatifs

Gérard Genette en parle brièvement en 1987 dans un essai consacré au paratexte.

« D'origine commerciale et à vocation promotionnelle, la « quatre » ou « le dos du livre » ou « le verso du livre » a pour but d'appâter le lecteur et lui donner envie de lire le livre, d'où une utilisation assez systématique d'un vocabulaire élogieux. Elle est normalement rédigée par l'auteur mais elle peut être également rédigée par l'éditeur appelé « 2ème écrivain » ou encore :

Dans un entretien, en Septembre 2002, accordé à Bermond Daniel dans la revue « Lire », il ajoute :

¹³ Benoit Épron et Marcello Vitali-Rosati, *L'édition à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, 2018, p. 2

« La quatrième de couverture est en principe un texte éditorial même quand l'auteur en est le rédacteur. (...) l'auteur, tout de même, m'apparaît comme le mieux placé pour savoir ce qu'il faut dire de son livre. Je ne laisse ce soin à personne pour mes propres ouvrages. »¹⁴

Jean Ricardou résume l'importance de la quatrième de couverture dans les propos suivants:

« Le livre se dispose un peu à la façon de ces cinémas où l'on pénètre par un porche étincelant et d'où l'on sort, par derrière, là-bas, dans quelque ombreuse rue adjacente, en empruntant la discrète quatrième page de couverture. C'est dire à quel point cette orientation du livre souligne et accentue la linéarité : une fois franchie l'unique entrée du texte, le lecteur est convié à suivre le corridor jusqu'à l'unique sortie, tout au bout »¹⁵

2.2. La date de publication de l'ouvrage.

Elle permet généralement de savoir s'il s'agit d'une version d'origine ou d'une réédition, d'un texte intégral ou d'un extrait. Elle peut servir également à éclairer le texte selon une perspective historique, voire la situation du texte en question dans le temps de son auteur donc, à replacer le texte dans son contexte social et historique. Même si le texte ne dit pas ouvertement la situation de son époque d'apparition, il en porte les marques.

2.3. D'autres indications.

D'autres éléments supplémentaires qui ne sont pas de moindre importance, peuvent se greffer soit à la couverture, soit au texte lui-même comme la collection, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces et les postfaces, les titres des chapitres, les sous-titres, sont à envisager dans l'étude d'un roman.

A ce niveau, l'étudiant doit être capable de reconstituer le parcours effectué par l'œil : après avoir identifié le support, le type d'écrit (contrat de lecture), il faut savoir le questionner, en émettant des hypothèses, en prélevant les indices graphiques, en mémorisant les informations de premier ordre, pour pouvoir explorer les parties importantes du texte, d'organiser logiquement les éléments à identifier, d'en neutraliser d'autres.

¹⁴ Genette Gérard, « Les livres vus de dos », *Lire*, septembre 2002.

¹⁵ Jean Ricardou, « Naissance d'une fiction », *Nouveau Roman* : hier, aujourd'hui, 1972, 10/18. Cité par Goldenstein, *Entrée en littérature*, p. 77.

Une entrée lacunaire ou insuffisante de cette dimension qui est le repérage des éléments qui entourent le texte peut constituer un handicap pour le reste du travail d'interprétation à effectuer sur le texte.

II- LES STRUCTURES DE FOND ou l'analyse interne des textes.

1- IDENTIFICATION DU TEXTE LITTERAIRE.

Après la mise en branle élaborée en amont de la lecture (le paratexte), nous nous sommes interrogée sur ce qu'un enseignant en classe de langue pourrait exploiter dans un texte littéraire afin de consolider l'apprentissage de la langue.

Pour répondre à cette question, il fallait, d'abord, s'accorder sur les critères qui nous permettent d'identifier un texte comme « littéraire » ou comme « non littéraire », autrement dit, qu'est-ce que la littérarité d'un texte littéraire?

1.1.La littérarité.

Pour des raisons multiples, certains textes, quel que soit leur type (narratif, descriptif, argumentatif) méritent une certaine attention à cause de leur qualité littéraire. Comment la reconnaître ? Comment l'apprécier?

Si nous consultons le dictionnaire¹⁶, il définit le « littéraire » comme étant « *ce qui appartient « aux lettres »*. Ex. : *un journal littéraire, par opposition à un journal politique ou scientifique*.

Dans le Dictionnaire de la linguistique¹⁷, le terme de «littérarité» est ainsi défini : «*Objet d'une hypothétique science de la littérature, elle se définit par la structure et la fonction propres au discours littéraire, ce qui implique la définition d'une non-littérarité. La littérarité serait à la littérature ce que la langue est à la parole chez Saussure, c'est-à-dire ce que toutes les œuvres de la littérature ont en commun, dans l'abstrait, comme système* ».

Au XVIII^{ème} siècle, de nouvelles acceptions voient le jour: le mot désigne l'ensemble des productions intellectuelles écrites ou orales, un usage particulier du

¹⁶ Dictionnaire du lexique des termes littéraires

¹⁷ Georges Mounin, « Dictionnaire de la linguistique », P.U.F, Paris 1974.

langage écrit, un usage esthétique, défini par sa valeur, par sa beauté, par le plaisir qu'il procure. La notion de « plaisir » est fondamentale en littérature; nous lisons surtout pour trouver un plaisir dans le texte.¹⁸

En résumé, le concept de « littérarité » s'est imposé à partir du moment où les premières applications des nouvelles perspectives offertes à la linguistique ont pris les textes littéraires comme objet d'étude. La littérarité est ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. En voici certains des critères de la littérarité d'un texte littéraire :

- La langue poétique¹⁹ est au centre du texte littéraire : *« ce terme s'applique au choix fait par un auteur parmi tous les possibles (dans l'ordre de la thématique, de la composition, du style, etc.) littéraires »*. Il s'agit de recourir au langage, de la façon singulière, par un écart²⁰ par rapport à une utilisation courante, instrumentale, utilitaire. La littérarité réside dans un emploi non littéral du langage.

1.2. La polysémie.

La polysémie selon la définition présentée dans Le Petit Robert²¹ est *« le caractère d'un signe qui possède plusieurs contenus, plusieurs sens »*. Depuis longtemps, la tradition a fait qu'un mot possède, au moins, un sens propre et un sens figuré. Le sens propre serait le sens premier ou sens fondamental. Les autres sens qui se rattachent à lui par dérivation sont dénommés secondaires.

Le langage, comme système de communication, utilisé dans le texte littéraire ne se limite pas à la simple équation d'un sens propre et d'un sens figuré. Le lecteur qui réduirait le mot à un double-sens se priverait d'interagir avec le texte et d'explorer le pouvoir des mots.

Ainsi, le mot peut avoir plusieurs sens par représentation ou par évocation pour des personnes qui partagent les mêmes références culturelles.

Selon A Séoud : *« il apparaît ainsi que la caractéristique linguistique principale du discours littéraire est sa polysémie. On affirme cela de différentes manières aujourd'hui, mais*

¹⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Seuil, 1973.

¹⁹ Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, 1966

²⁰ L'écart esthétique est une notion importante de la théorie de la réception développée par le théoricien de la littérature Hans Robert Jauss. Il s'agit de la distanciation qui existe entre l'attente du lecteur vis-à-vis de l'œuvre et l'œuvre elle-même.

²¹ Le Petit Robert, *Dictionnaire Français-Français*, Paris, 2009.

*on a l'habitude d'opposer le discours littéraire au discours quotidien, qui se caractérise en général par sa monosémie, sa transparence à un sens unique. »*²²

1.3.Dénotation / Connotations.

Le langage commun ou scientifique arrête le mot au sens objectif, inscrit sur le dictionnaire. C'est la dénotation ou le sens premier du mot, que tout le monde connaît.

Le même mot peut suggérer, insinuer, proposer, faire naître dans l'esprit du lecteur d'autres sens, appelés connotations, ayant une valeur culturelle ou morale qu'il partage avec membres d'une même communauté sur les plans historique, géographique, social, politique, artistique...

Pour comprendre ces associations, le lecteur doit non seulement connaître le contexte dans lequel le texte a été produit mais également, faire preuve :

1- **d'une certaine compétence** qui lui permet de réaliser une performance qu'est la lecture.

Selon Umberto Eco, « *la compétence du lecteur comprend :*

-la connaissance d'un dictionnaire de base qui permet de déterminer le contenu sémantique élémentaire des signes. Sans une maîtrise minimale du code linguistique, il est impossible de déchiffrer un texte,

-les règles de co-référence qui servent à comprendre correctement les expressions déictiques (qui renvoient à la situation d'énonciation) et anaphoriques (qui désignent un élément antérieur). Le lecteur, pour ne pas se noyer dans le texte, doit être capable de déchiffrer le contenu, différent selon les textes, de formules comme « en ce moment » ou « ici » et d'identifier le personnage éventuellement repris par un « il » ou un « elle ».

-le repérage des sélections contextuelles et circonstancielles. Il permet d'interpréter les expressions en fonction du contexte où elles se trouvent.

-la connaissance de l'hypercodage rhétorique se stylistique. Elle rend possible la compréhension de certaines tournures ou procédures plus ou moins figées, léguées par l'histoire littéraire comme « il était une fois »...

- la familiarité avec les scénarios communs et intertextuels. Elle permet d'anticiper la suite du récit.

²² A. Seoud, « Pour une didactique de la littérature ». Paris, 1997

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

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

-la compétence idéologique. Elle détermine la réception par le lecteur des structures axiologiques de l'œuvre. Le lecteur, en effet, aborde le texte avec ses propres valeurs et peut en conséquence, ne pas accepter la vision idéologique du narrateur. La compétence idéologique du lecteur peut ainsi dans certains cas, contredire le projet de l'auteur.

2- d'une expérience.

Il est impossible de d'inventorier toutes les expérience de tous les lecteurs. Cependant, l'analyse propose un fond commun à toutes les lectures ».²³

La langue commune ou à la langue scientifique sont du domaine de la dénotation. La littérature est faite de connotations. Sachant que le texte littéraire est par nature polysémique, le langage qu'il utilise n'est jamais neutre. Il offre des possibilités d'interprétations multiples en jouant sur les polyvalences expressives.

La littérarité, dans le domaine scientifique, serait dotée du degré zéro alors qu'elle aurait un degré maximum dans un texte littéraire.

Ce qu'il faut retenir est que quand nous communiquons, nous n'émettons pas uniquement des idées relatives à la nature du référent, mais nous exprimons, également, notre attitude psychologique ou morale à son égard. L'emploi de tel mot, de telle structure de phrase, de tel son, révèle souvent nos origines sociales, nos sentiments, nos tendances profondes. A la plupart des mots est associé un sentiment agréable ou désagréable, appréciatif ou dépréciatif, favorable ou défavorable...Il peut également être chargé de valeurs appréciative, esthétique,

C'est la raison pour laquelle le lecteur, pour avoir accès à l'interprétation, devra passer par un processus de distinction entre le littéral (la signification d'un mot) et le littéraire (la signifiante) qui est le dépassement du premier sens des mots. Les constituants de la signifiante sont les multiples représentations imposées au lecteur par

²³ Umberto ECO, « Lector in Fabula », Grasset, 1985.

le texte et qui sont disséminées dans l'ensemble du texte ou de l'œuvre, entre autres l'agrammaticalité.

1.4.L'agrammaticalité.

La grammaire est par définition **est** l'étude systématique des éléments constitutifs d'une langue. La grammaire explore les formes de la pensée dans le langage, c'est-à-dire le rapport sémantique du contenu à la forme. C'est un système sémantique, généralement construit par un ensemble de systèmes descriptifs et de clichés.

C'est la règle, attendue par le lecteur, qui fait qu'un texte est compréhensible et cohérent c'est à dire qui obéit à des normes telles que la lisibilité, la compréhension et l'acceptabilité.

Or, le lecteur rencontrera des « anomalies » linguistique, sémantique et même stylistique, parsemées dans le texte littéraire. Leur présence perturbe la grammaire du texte ou le sens.

Face à ces éléments inadéquats à la langue, qui viennent briser la continuité du sens le lecteur aura l'impression d'avoir perdu temporairement le sens du texte. A ce moment-là, il tentera alors de proposer sa propre interprétation au texte.

D'après Michel Rifaterre, c'est l'ensemble des agrammaticalités qui permet d'accéder à la signifiante. Il dira :

« L'ambiguïté et l'obscurité dans les textes doivent être expliquées en tant qu'obscurité et ambiguïté, et non tentées d'être éclaircies, la confusion et la polysémie étant encodées dans le texte [...] tous les mots sont polysémiques. Pour que la polysémie joue un rôle dans le style, il faut que la plurilecture soit imposée au lecteur [par le texte] »²⁴

En présence d'un groupe de mots obscurs ou de sens ambigu, la tentative de vouloir réduire l'ambiguïté ou de l'expliquer est à rejeter étant donné que l'obscurité et l'ambiguïté font partie de la structure sémantique du texte au même titre que les passages en clair.

L'ambiguïté ou l'obscurité que l'explication devrait éviter de dissiper ne résulte pas d'une incompréhension qui varierait avec les lecteurs. Elle est dans le texte. Elle signifie

²⁴ Michel Rifaterre, La production du texte, Seuil, Paris, 1979.

qu'un choix est possible entre plusieurs interprétations. L'explication de ces anomalies reviendrait à la pluralité de sens d'un mot ou au symbolisme.

Par ailleurs, l'observation et l'explication de leur structure de ces anomalies sont indispensables. Elles constituent des indices formels pour élucider le sens caché du texte.

Après avoir présenté quelques aspects du texte littéraire, nous nous attelons maintenant à redéfinir certains concepts narratologiques fondamentaux dont la définition passait pour acquise, notamment les concepts, hautement polysémiques, de fiction, récit, discours...

Il s'agit également de repenser ce qui se joue à l'intérieur du texte (que celui-ci soit un texte « complet » (poème, fable, nouvelle brève, etc.) ou qu'il soit un extrait tiré d'une œuvre lue ou non intégralement, sous forme d'exploration des éléments constitutifs qui le composent.

Cela veut d'abord dire : permettre à l'étudiant de se représenter un texte qu'il ne connaît pas; faire apparaître les éléments essentiels de l'histoire, les caractéristiques de la narration et le système des valeurs... C'est ce qu'on a nommé « analyse du discours ».

Rappelons que les objectifs visés par l'étude de textes sont variés allant de l'acquisition d'une culture littéraire et historique, la formation d'un esprit critique, la formation d'un jugement esthétique et/ou éthique, l'acquisition d'outils d'analyse, au développement du goût de lire.

L'observation exige de passer du « comment » au « pourquoi », d'une perception des effets esthétiques et de leurs origines, qu'ils soient de surface ou de fond, à l'interprétation des finalités esthétiques d'une œuvre pour éclairer ou enrichir sa lecture et établir des relations entre d'autres œuvres littéraires et artistiques.

Pour cela, l'étudiant a besoin d'outils avec lesquels il envisage son objet d'étude qui est le texte. Ces outils appelés « approches » présupposent des « théories ».

Les théories littéraires actuelles sont essentiellement descriptives comme la narratologie qui décrit la narration à l'œuvre dans un texte sans juger de la valeur esthétique de la narration ou de l'œuvre.

2- LA NARRATOLOGIE.

2.1. Au niveau du récit.

Dans sa définition la plus restreinte, la narratologie²⁵ est une discipline fondée sur l'étude des textes narratifs. Elle est une branche de la sémiotique²⁶ littéraire.

C'est une approche immanente²⁷ du texte : elle s'intéresse au fait romanesque et se constitue en « théorie » c'est-à-dire qu'elle vise l'analyse des composantes et des mécanismes du récit, en l'occurrence, le roman qu'elle considère comme un genre, un fait d'écriture, le produit d'un écrivain, produit consommable et critiquable.

Le champ de recherche de la narratologie est l'analyse du récit au sens étroit, c'est-à-dire de certains discours verbaux relatant des actions et des événements. Le but est de décrire la spécificité du discours narratif verbal, de présenter l'histoire.

Gérard Genette distingue trois niveaux d'analyse du texte littéraire :

L'histoire : c'est le contenu, le « cœur du roman », c'est l'univers créé par l'écrivain qui regroupe l'intrigue, les actions, les personnages, l'espace, le temps.

La narration : c'est le contenant, le « corps du roman ». Ce sont les choix techniques selon lesquels la fiction est mise en scène, racontée. Lorsqu'on s'intéresse au niveau de la narration, on se pose des questions comme : Par qui l'histoire est-elle racontée ? Quel est le point de vue adopté ? Quel est l'ordre dans lequel les événements sont narrés ? Selon quel mode ?... C'est l'objet d'étude de la narratologie.

Le récit (la mise en texte) : c'est la réalisation concrète de la fiction et de la narration, à travers le choix de mots, la construction des phrases, le choix des figures de style, le registre de langue utilisé. C'est l'objet d'étude de la linguistique et de la stylistique.

²⁵ C'est en 1969 que Tzvetan Todorov avait proposé le terme de narratologie. Cependant, c'est grâce aux recherches de Gérard GENETTE (Figure III, Paris, Le seuil, 1972) que la narratologie a acquis la notoriété que l'on connaît aujourd'hui dans le cadre de la théorie formaliste. Les travaux de Gérard Genette (1972 et 1983) s'inscrivent, en effet, dans la continuité des recherches allemandes et anglo-saxonnes, et se veulent à la fois un aboutissement et un renouvellement de ces critiques narratologiques.

²⁶ La sémiotique est l'étude des produits signifiants (au sens large : un mot, un texte, une image, etc.), c'est-à-dire qui véhiculent du sens. Un signe se reconnaît à la présence de ses parties constitutives, soit, du moins dans les sémiotiques qui s'inspirent de Saussure : le signifiant (le contenant, la forme véhiculaire du signe et le signifié (sens, contenu véhiculé par le signifiant).

²⁷ La narratologie, la linguistique, la sémiotique, la narratologie sont des exemples d'approches généralement immanentes. L'histoire littéraire, la psychanalyse littéraire, la sociologie littéraire sont des exemples d'approches non immanentes.

La distinction entre ces trois éléments (la narration, l'histoire et le récit) constitue le fondement de la narratologie.

2.1.1. Les éléments constitutifs du récit.

2.1.1.1. L'intrigue ou le nœud.

Au centre de toute histoire, il y a un nœud (un problème) autour duquel s'organisent des actions qui en sont une partie intégrante. Un récit rapporte une succession d'événements et d'actes vécus par des êtres humains ou des êtres représentés sur un modèle anthropomorphique (cas des animaux de la fable). Tous ces événements, actes successifs sont en corrélation et composent une même action.

Tout récit se compose d'une multitude d'actions. A partir de ce constat, Vladimir Propp, dans son ouvrage, *Morphologie du conte* a émis l'hypothèse qu'au-delà de leurs différences, les actions peuvent se réduire à un ensemble fini commun à toutes les histoires. Ainsi, en travaillant sur un corpus de contes merveilleux russes, il est parvenu à isoler trente et une (31) fonctions qui constitueraient ce socle commun.

Mais la théorie de Propp sera critiquée par d'autres théoriciens en raison de la difficulté de son application à d'autres récits que le conte merveilleux russe et son caractère inachevé.

Ainsi, à partir des bases posées par Propp, Greimas²⁸ réduit les 31 actions en six (6) fonctions (Destinateur, destinataire, sujet, objet, adjuvant, opposant).

2.1.1.2. Le schéma actantiel ou les forces agissantes.

Un personnage n'est pas qu'un être (ou un simulacre d'être), il est aussi un faire, une force agissante : cela veut dire qu'il accomplit une fonction et produit un effet dans le déroulement de l'histoire.

Mais les personnages ne sont pas les seules forces agissantes d'un récit; toutes sortes d'entités peuvent l'être aussi: des objets, des animaux (personnifiés ou non), des institutions, des sentiments, des valeurs...

²⁸ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris (1966).

Donc, toute réalité (vraie ou fictive) qui participe à l'action est appelée « force agissante ».

L'analyse des forces agissantes dans un récit intégré donc celle des personnages (envisagés alors dans une autre perspective que ci-dessus, et celle de tous les éléments actifs. Elle part de cette constatation que les situations d'un récit reposent sur un équilibre (ou une tension) entre plusieurs forces, et que le récit progresse au fil des actes et événements par modification de ces rapports de forces.

La notion d'actants ou forces agissantes (mise en avant par le sémioticien Greimas): ce sont des fonctions obligées dans toute action, que peuvent occuper toutes sortes de personnages. Les rapports entre les forces agissantes s'ordonnent autour de fonctions constantes, présentés dans tout récit.

Il en a proposé un schéma dynamique (schéma actanciel) en 6 fonctions qui sont :

- le destinataire, qui a le pouvoir de donner (un objet, un ordre), qui provoque (lorsqu'il donne) ou entrave (lorsqu'il refuse) le mouvement de l'action ;
- le destinataire, qui reçoit le bien ou l'action ;
- le sujet, qui désire, vise, poursuit une chose, un bien, une personne ;
- l'objet, donné ou recherché ;
- l'adjuvant, qui apporte de l'aide en agissant dans le sens du désir ou en facilitant la communication
(il peut y avoir des adjuvants de chacune des fonctions précédentes) ;
- l'opposant, qui entrave l'action en s'opposant soit à la réalisation du désir, soit à la communication de l'objet (il peut y avoir des adjuvants de chacune des fonctions précédentes).

Un même personnage peut être à la fois sujet et destinataire ; une même fonction peut être occupée par plusieurs forces agissantes ; il y a souvent plusieurs adjuvants et plusieurs opposants etc...

Enfin, une même force agissante peut, au fil d'un récit, changer de fonction .

L'action d'un récit progresse à travers les configurations des rapports entre ces forces. Selon le personnage qui apparaît comme force agissante principale ou que le lecteur prend comme tel, le "héros", l'appréciation de ces configurations change : quand deux sujets rivaux sont en présence, les adjuvants de l'un sont opposants de l'autre, et vice versa.

Ces configurations de fonctions peuvent se représenter sous la forme d'un schéma, où prennent place les forces agissantes du texte.

Destinateur	Sujet	Destinataire (axe de la communication)
Adjuvant	Sujet	Opposant (axe de l'épreuve, la lutte, le pouvoir).
	(axe de la quête et du désir)	

Le facteur principal dans le schéma actanciel est l'axe reliant le sujet à l'objet et qui représente pour Greimas l'axe du désir ou de la quête. La dynamique narrative naît de l'expérience d'un certain manque et du désir subséquent ressenti par le sujet d'acquérir un objet de valeur (soit concret, soit abstrait). Cette relation est appelée la jonction. Elle peut réussir (il y a conjonction) ou (disjonction) lorsqu'il y a échec.

Le deuxième axe, celui du destinateur et du destinataire, est celui de la communication. Le destinateur est un émetteur qui charge un sujet d'acquérir un objet pour le remettre ensuite au destinataire approprié. Parfois, les destinateurs sont également les destinataires.

Le troisième axe est celui du pouvoir et de la lutte. La fonction de l'adjuvant consiste à aider le sujet dans ses efforts d'acquérir l'objet, alors que l'opposant a pour tâche de faire obstacle à la réalisation de ce désir.

Selon Greimas, toujours, beaucoup de récits comportent un double – aspect qui réside dans la forme d'un double-manque : le premier, c'est l'objet de la quête, le manque initial, repérable au premier niveau de lecture (c'est l'objet de la quête, facile à repérer et qui ne concerne que le sujet). Le second résulte de la signification que le lecteur donnera au récit, celle qu'il va atteindre à la fin, c'est-à-dire qui manquait au début mais dont le personnage n'avait pas conscience.

2.1.1.3. Le carré sémiotique.

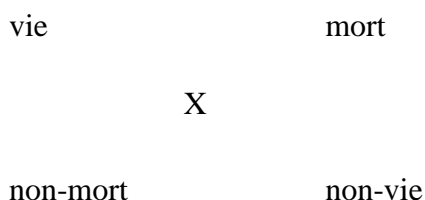
La composante narrative de la théorie de Greimas concerne plus précisément un ensemble de règles qui gère l'enchaînement des événements d'un récit et examine la fonction actantielle des personnages qui y jouent un rôle.

Au niveau le plus profond, c'est-à-dire le plus général, l'approche greimassienne permet de réduire la signification à une structure élémentaire, à un jeu de quelques oppositions fondamentales générant la dynamique narrative tout entière.

Voici quelques exemples de d'oppositions fondamentales (dont l'idée, typiquement structuraliste²⁹, se donnait déjà clairement à lire dans les études de Lévi-Strauss³⁰):

- nature versus culture,
- individu versus société,
- vie versus mort,
- être versus paraître...

Greimas articule ces oppositions au moyen de la théorie du carré sémiotique, qui module les oppositions classiques en distinguant entre les termes et leurs équivalents contradictoires, ce qui permet de les inscrire à l'intérieur d'une structure à quatre termes. L'opposition vie/mort, par exemple, se présente dès lors ainsi:



Le carré sémiotique peut être lu de manière statique mais aussi de manière dynamique :

Dans le premier cas il articule les oppositions élémentaires qui structurent un texte.

Dans le second cas, on s'interroge sur la manière dont la signification se déplace via les axes verticaux et diagonaux du schéma.

Ce sont en effet ces opérations-là qui fondent la dynamique narrative spécifique d'un texte. Elles ouvrent l'opposition binaire rigide, non pas seulement par la substitution de quatre catégories aux deux pôles contraires, mais aussi et surtout parce que les processus de transformation deviennent maintenant elles-mêmes analysables.

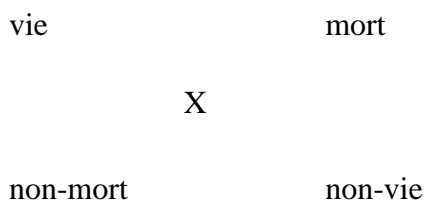
Dans l'exemple précité, le passage de « vie » à « non-vie » peut ainsi être considéré comme un processus de « dégradation » que l'on peut lire, selon les particularités du texte analysé, comme, par exemple : une maladie grave, une usure mécanique ou un arbre perdant ses feuilles.

²⁹ Le structuralisme tire son origine du *Cours de linguistique générale* (1916) de Ferdinand de Saussure qui envisage d'étudier la langue comme un système dans lequel chacun des éléments n'est définissable que par les relations d'équivalence ou d'opposition qu'il entretient avec les autres. Cet ensemble de relations forment la structure.

³⁰ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Plon, Paris (1958).

Dans le même sens d'idées, nous citons un exemple de carré sémiotique que nous avons élaboré dans un travail personnel sur une romancière algérienne d'expression française, Malika Mokeddem, dans un de ses romans intitulé : « Le Siècle des Sauterelles »³¹.

Basé sur le schéma actanciel de Greimas, le parcours narratif du personnage principal est écartelé entre deux situations ambivalentes, que nous avons appelé deux espaces contradictoires .



Ces deux espaces opposés (1^{ère} ligne horizontale) occupent les deux pôles du carré sémiotique. Ils correspondent à deux aspects de la vie du personnage: celui du nomade et celui du sédentaire. Ils représentent pour lui, deux moments: celui d'« avant » caractérisé par la marche, le désert , l'immobilité , donc un espace dynamique qui symbolise « la vie », et celui d'« après », statique, mobile et qui n'est rien d'autre pour un nomade que « la mort ».

Il ressort de ce carré sémiotique , le conflit que vit ce personnage entre ces deux états . Chaque fois qu'il se sédentarise, il est appelé , par un événement tragique (la mort), à nomadiser pour continuer à vivre.

La relation entre les deux contraires, « vie vs mort », exprime une implication réciproque c'est – à - dire qu'il n'y a pas de vie sans mort et réciproquement. Pour passer d'un état à un autre, il faut passer par la négation de l'état initial . Ces trois étapes sont obligatoires.

Le personnage, descendant de nomades, voit dans la sédentarité, même si elle constitue des moments de bonheur, de repos dans des espaces fermés tels que la kheima, la tribu, l'enfance, une sorte de mort puisqu'elle immobilise le corps et l'esprit.

L'espace de l'écartèlement du personnage entre nomadisme et sédentarité, marqué à chaque fois, par son retour à un centre, aux sources, à ses origines considérés comme points d'ancrage de sa personnalité.

³¹ Belkheir Khaldia, « L'écriture de L'espace et du Temps dans le roman de M. Mokeddem : Le Siècle des Sauterelles ».

2.1.1.4. Le schéma narratif, quinaire ou canonique.

Des théoriciens, entre autres, Greimas, ont tenté de faire un modèle plus simple et plus abstrait de toute intrigue. Selon eux, tout récit serait fondé sur la superstructure suivante, que l'on appelle aussi un « schéma canonique » du récit ou « schéma quinaire », ou « schéma narratif » en raison de ses cinq grandes "étapes" représentées ci-dessous :

Le schéma narratif suit l'histoire dans son ordre chronologique. Il part du principe que dans une histoire un/des personnage(s) cherche(nt) à résoudre un problème, une difficulté, un manque. Une portion de récit qui peut être analysée à travers un schéma narratif complet (5 étapes) est appelée une séquence narrative :

On distingue cinq étapes, qui suivent le déroulement chronologique de l'histoire ; elles peuvent servir de canevas pour construire un résumé de l'histoire.

1. Situation Initiale (SI) :

la situation est équilibrée, c'est à dire qu'elle n'a aucune raison d'évoluer.

Cette situation peut être négative ou positive :

Quand elle est négative, on la considère comme équilibrée parce qu'elle va provoquer la réaction des personnages.

Quand elle est positive, tout va bien et rien ne justifie l'effet des personnages.

2. Déclenchement de l'action. (Décl. A) :

lorsque la SI est positive, c'est l'apparition d'un problème, d'une difficulté, d'un manque que les personnages vont chercher à résoudre.

lorsque la SI est négative, c'est ce qui pousse les personnages à décider d'agir contre le problème qui les opprime.

Cette étape du récit est aussi appelée "Modification" ou "Élément perturbateur"

3. Action (A) :

c'est ce que les personnages entreprennent pour faire disparaître le problème, la difficulté, le manque qu'ils combattent.

L'action comporte en général plusieurs phases (étapes intermédiaires ou "péripéties")

4. Solution (Sol.) :

le problème, la difficulté "disparaît", le manque "est comblé" : il (elle) est résolu(e).

Cette étape du récit est aussi appelée "Résolution" ou "Retour à l'équilibre"

5. Situation Finale (SF) :

la situation est équilibrée comme la Situation Initiale, mais il y a eu des transformations.

souvent, la situation finale n'est pas totalement positive : le problème qui a disparu a laissé la place à un nouveau problème, qui peut être un "résidu" du problème initial. Cela permet d'enchaîner une nouvelle séquence, construite autour du problème qui reste à résoudre.

La logique des actions et celle des personnages est la principale caractéristique du récit. C'est l'univers de la fiction, univers qui s'appuie avec plus ou moins de distance sur l'univers réel. Le récit est cette succession d'évènements réels ou fictifs faisant l'objet d'un discours.

Todorov propose, enfin, la structure d'un récit idéal :

« Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à un autre. »³²

2.1.1.5. La structure du récit.

La structure est par définition : « *la manière dont les parties d'une chose sont assemblées et organisées* »³³. Dans un récit, elle est constituée par une suite d'évènements, autour d'une seule thématique. Elle comporte un début et une fin qui apparaît comme une transition vers une autre séquence.

Qu'est-ce qu'une séquence ?

Elle se présente comme une suite d'évènements et comprend une seule thématique. Elle est constituée d'un début et d'une fin qui apparaît comme une transition vers une autre séquence.

Mais, la séquence peut se présenter sous différents modèles :

³² Tzvetan Todorov, « qu'est-ce que le structuralisme ? » Tome 2, « Poétique », Paris, Seuil, coll. Point, 1968. Cité par Vincent Jouve, « Poétique du roman », Armand Colin, 2001.

³³ Dictionnaire Super major 2018.

- certains théoriciens pensent qu'il y a séquence dès que l'on a une unité de temps, de lieu, de personnages ou d'autres actions.

- d'autres considèrent qu'il y a séquence dès qu'une unité textuelle manifeste le schéma quinaire de façon minimale.

Quels que soient les choix que chacun fait dans les modèles proposés, il est indispensable de se souvenir que tout récit possède, en général, une multitude d'actions.

Pour produire une cohérence, il faut qu'elles soient organisées en une intrigue selon des principes de logique :

- (A est la cause ou la conséquence de B),
- de temporalité (A précède ou suit B),
- de hiérarchie (A est plus ou moins important que B).

Il existe deux catégories de structure dans un récit :

1- Une structure interne – que nous verrons plus loin - renferme des éléments constitutifs de la narration comme le mode, la voix, le temps, l'espace...

2- Une autre structure externe qui représente l'architecture du texte sur le plan de la forme comme le titre, les différentes subdivisions ou séquences, les récits enchâssés ...

2.1.1.6. Le récit enchâssé, emboîté ou encadré.

En narration, le récit « enchâssé » ou « emboîté » ou encore « encadré »³⁴ est un récit qui est inséré dans un autre récit plus important appelé « récit-cadre » ou « récit enchâssant ». Son intégration se fait sur les techniques que sont l'enchâssement et l'enchaînement. L'enchaînement constitue l'ensemble des récits où chacun des personnages ou narrateurs prend à son tour la parole.

³⁴ Récit enchâssé : Le récit fait par Schéhérazade (Shahrazâd), nuit après nuit, au sultan Schahriar (Chahriyâr) constitue la trame principale de l'œuvre. Le sultan, après avoir découvert l'infidélité de sa première épouse et l'avoir fait décapiter, est décidé à épouser chaque nuit une nouvelle femme, pour la faire périr au lever du jour. Alors Schéhérazade, la nuit de ses nocces, entreprend de conter à sa sœur, à portée d'oreille du sultan, le premier de ses récits. Elle s'interrompt à l'aube, avant la fin de l'histoire, elle continua à dérouler ainsi le fil de ses histoires... Et mille et une nuits s'écoulèrent. À la fin du dernier récit, Schéhérazade demande sa grâce à Schahriar, qui annule la sentence de mort.

L'enchâssement est l'alternance consistant à raconter les deux récits simultanément, en interrompant tantôt l'un, tantôt l'autre pour développer des intrigues secondaires imbriquées dans l'intrigue principale.

2.2. Au niveau de la narration.

La narration désigne un ensemble de choix techniques selon lesquels la fiction est mise en scène, racontée. Lorsqu'on s'intéresse au niveau de la narration, on se pose des questions comme :

- par qui l'histoire est-elle racontée ?
- Quel est le point de vue de celui qui raconte ?
- Quel est l'ordre dans lequel les événements sont narrés ?
- Selon quel mode ? ...

Nous allons essayer de répondre à ces questions une à une.

2.2.1. La fiction.

Le mot « fiction » est employé dans des usages très différents qu'il importe de clarifier pour mieux comprendre les différents types de théories qui s'appliquent à cette notion, en visant des réalités très différentes :

1 - Elle peut signifier une contre-vérité.

Ex : dire des racontars (rumeurs). Dans ce cas, « fiction » signifie « inventions mensongères ou contre- factuels (contraire aux faits).

2 – Cependant, la notion de fiction n'entretient aucune relation avec des catégories telles que « vrai / faux » – « réel / imaginaire ». On parlera de la fiction d'un récit (que l'histoire soit vraie ou fausse, réelle ou imaginaire).

Bien qu'il existe des récits d'événements réels présentés comme tels ou camouflés sous des masques de l'imaginaire et des récits d'invention présentés comme tels ou mis en scène de façon vraisemblable ou réaliste.

3 – Dans la littérature, on a tendance à utiliser le terme fiction pour désigner un genre littéraire qu'on oppose généralement à « non-fiction » comme l'autobiographie ou le témoignage. Le genre fictionnel est caractérisé par des propriétés textuelles

spécifiques, en plus des indications paratextuelles, qui permettent de le distinguer des autres .

Dans le même ordre d'idées, certains théoriciens tendent à affirmer que tous les récits, même ceux des historiens sont des fictions dans la mesure où ils constituent une fabrication de sens. Cette thèse repose sur l'idée que tout récit repose sur une mise en intrigue, c'est-à-dire qu'il impose un ordre chronologique et causal à une succession d'événements après les avoir soigneusement sélectionnés en vue de les faire percevoir comme une histoire unifiée (début- milieu- fin).

Un certain nombre de critiques considèrent que la fiction , au sens strict , est essentiellement une question de genre littéraire et qu'en tant que telle , elle est signalée par une forme d'énonciation spécifique , irréductible à toute autre . Il y aurait donc des signes du genre fiction qui nous permettent de l'identifier en dehors de toute information extérieure au texte telle que des informations portant sur l'auteur et ses intentions , ou informations contenues dans le paratexte (indication du genre sur la couverture, préface , etc....).

Un autre argument en faveur de cette thèse repose sur l'idée que toutes les fictions sont aptes à forger des personnages entièrement imaginaires ou celui qu'elles ont de nous faire participer à la richesse vitale des personnages.

Le choix, l'arrangement et la présentation des faits sont des techniques appartenant au monde de la fiction.

Donc, on peut considérer comme « fiction » les mondes imaginaires qui sont mis en place dans les œuvres. Décrire les propriétés particulières de ces mondes imaginaires et leurs liens avec le monde réel relève d'une approche sémantique qui fait remarquer que :

- * le monde de la fiction a besoin de nos expériences réelles , et de nos représentations mentales de la réalité , pour prendre une consistance imaginaire et affective.

- * dans ce dédoublement de mondes , en tant que lecteurs , nous vivons dans deux mondes simultanés , celui de l'environnement réel et celui de l'univers imaginé, mondes qui semblent s'exclure mais en fait coexistent et sont même nécessaires l'un à l'autre .

Les univers fictifs sont des univers secondaires : ils ne sont pas pensables indépendamment d'un premier monde réel sur lequel ils s'appuient (même l'univers d'un conte de fées comporte beaucoup d'être et d'objets existant dans le monde réel ainsi que de lois causales lui appartenant. On y trouve des hommes, des femmes, des châteaux ainsi que indépendamment d'effets à partir de causes matérielles.

C'est ce qu'on appelle référent ou « hors- texte » qu'il faut absolument dissocier de l'histoire et du monde construits par le texte et n'existant que par ses mots, ses phrases, son organisation, qu'est la fiction.

La notion de fiction invite donc à ne pas confondre texte et référent.

Les personnages du roman n'existent pas dans notre univers et ne sont constructibles qu'en relation avec l'énoncé du texte . Elle invite à analyser : univers , histoire et protagonistes engendrés par les récits, au travers des signes linguistiques qui les constituent .

2.2.2. La fiction et le vraisemblable

Il ne faut pas confondre la littérature avec l'Histoire ou l'enquête sociologique, car elle est faite de fictions. Même les théoriciens de la littérature dite « réaliste » ou « naturaliste » réservent la part de l'invention, qu'ils distinguent clairement de la copie mécanique, de la photographie du réel.

L'écrivain français Champfleury³⁵, comparaît déjà à l'époque où, la photographie s'appelait encore la daguerréotypie, la reproduction ou l'imitation du photographe à l'interprétation du peintre ou du romancier.

Dans le texte qui suit, il fait la comparaison entre « *L'art et la photographie* »

Qu'un écrivain étudie sérieusement la nature et s'essaye à faire entrer le plus de Vrai possible dans une création, on le compare à un daguerréotypeur. [...]

La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une reproduction ni une imitation, ce sera toujours une interprétation. Il est si difficile de s'entendre sur les mots, que je vais essayer de rendre ma pensée plus claire par des faits.

³⁵ Jules François Félix Husson, dit Fleury, dit Champfleury, Le réalisme, éd.1857.

Dix daguerréotypeurs sont réunis dans la campagne et soumettent la nature à l'action de la lumière. À côté d'eux dix élèves en paysage copient également le même site. L'opération chimique terminée, les dix plaques sont comparées; elles rendent exactement le paysage sans aucune variation entre elles.

Au contraire, après deux ou trois heures de travail, les dix élèves (quoiqu'ils soient sous la direction d'un même maître, qu'ils aient subi ses principes bons ou mauvais), étalent leurs esquisses les unes à côté des autres. Pas une ne se ressemble.

Cependant tous les dix ont copié avec toute l'exactitude possible les mêmes arbres, la même prairie, la même colline. Il y a même de telles dissemblances que l'herbe des champs qui paraît verte à celui-ci, a été peinte rousse par celui-là le site est riant et gai, quelques-uns l'ont vu mélancolique et sombre. À quoi tient cette différence ? À ce que l'homme quoi qu'il fasse pour se rendre l'esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier qui le tient depuis les ongles jusqu'aux cheveux et qui le pousse à rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit. Un chêne change de forme et de couleur pour l'homme sanguin et pour l'homme bilieux. Les objets ne se renversent pas dans l'œil du blond de la même manière que dans l'œil du brun. L'homme maigre n'éprouve pas devant la nature les mêmes sensations que l'homme gras.

Tandis que dix daguerréotypes étant braqués sur le même objet, les dix yeux de verre de la machine rendront dix fois le même objet sans la moindre variation de forme et de coloration.

Il est donc facile d'affirmer que l'homme, n'étant pas machine, ne peut rendre les objets machinalement. Subissant la loi de son moi, il ne peut que les interpréter. Donc, l'assimilation de l'homme à une machine exacte, est dépourvue de toute justesse. [...]

Le romancier choisit un certain nombre de faits saisissants, les groupe, les distribue, et les encadre. À toute histoire il faut un commencement et une fin. Or la nature ne donne ni agencement, ni fin. N'y a-t-il pas dans la distribution du conte le plus court une méthode d'une difficulté extrême ? Et la machine à daguerréotyper se donne t-elle tant de peine ? »

2.2.3. L'histoire.

En narratologie, l'histoire désigne l'ensemble des événements racontés. Elle ne doit pas être confondue avec le récit qui représente l'acte de raconter. C'est en quelque sorte le contenant. Ce sont les mots dans un texte.

L'histoire est le contenu, c'est ce que raconte le récit. C'est « *le signifié ou contenu narratif* »³⁶

Nous essayons de répondre à la question : par qui les événements sont-ils racontés ?

Aucune histoire ne peut se raconter d'elle-même. Elle ne peut exister sans un narrateur pour raconter les événements.

Le narrateur est celui qui organise le récit, raconte les événements. Il n'est pas à confondre avec la personne réelle en chair et en os qui existe (ou qui a existé) dans le monde : l'auteur

En littérature, l'auteur est la personne qui écrit l'histoire. Il arrive parfois comme dans un récit autobiographique que l'auteur et le narrateur constituent une seule et même personne.

2.2.4. Quatre pôles de la narration : auteur / lecteur, narrateur / narrataire.

En littérature, une distinction de base est à faire entre « le texte » et « le hors-texte », ou entre « le linguistique » et « l'extra-linguistique. »

Il faut donc faire la différence entre :

- d'un côté l'auteur (qui a existé ou existe, en chair et en os) et le lecteur (l'individu qui tient le livre entre ses mains) qui existent dans le monde réel ; ces deux instances font partie du hors-texte³⁷ ou de l'extra-linguistique.

- de l'autre, le narrateur et le narrataire, c'est-à-dire les personnes fictives qui semblent communiquer dans le texte et qui existent, elles, dans le monde textuel.

Le narrateur est créé par l'auteur, c'est la voix qui raconte l'histoire à l'intérieur du livre. Il n'existe qu'en mots dans le texte. Le narrataire est celui auquel le narrateur s'adresse dans l'univers du récit. Il n'a qu'une existence textuelle, il est construit par le roman.

³⁶ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, Paris.

³⁷ Dans le champ des études littéraires, ce que l'on nomme le hors-texte. Comme son nom l'indique, le hors-texte représente tout ce qui se trouve à l'extérieur de la frontière du paratexte (quatrième de couverture, titre, préface, etc.). Le hors-texte est donc normalement considéré comme extra-diégétique. Wikipédia, l'encyclopédie libre.

2.2.4.1. Lecteur et narrataire, deux instances confondues mais autonomes

Ces deux instances confondues par le lecteur, entretiennent un certain nombre de différences évidentes. L'instance du lecteur se réduit à une somme d'énoncés dans un texte comme : l'ensemble des apostrophes, des périphrases, des énoncés descriptifs, des énoncés au style direct etc... qui font que le narrateur suspend son récit pour s'interroger sur son fonctionnement et sur sa réception.

Un même texte peut s'attribuer une figure de récepteur unique ou une pluralité de récepteurs dont il distinguera les manières de lire, par exemple selon une distinction de sexe ou d'origine géographique ...

Cette instance est de nature exclusivement textuelle. La poétique propose de nommer la première instance, « lecteur représenté ».

Cette figure apparaissant tout naturellement comme l'interlocuteur du narrateur, et comme le destinataire représenté de sa narration, le terme qui permettra de dissiper cette confusion sera forgée à partir du radical de « narration » et du suffixe marquant la destination : on obtient donc le terme de « narrataire ».

Cette première instance est de papier. Sa présence est là pour que le lecteur « réel » s'y substitue. Tandis que le « lecteur » réel, au contraire, personne réelle qui lit le livre, relève de l'indéfini, ses caractéristiques sont imprévisibles, changeantes, d'un lecteur à l'autre, d'une lecture à l'autre. Leur liste est ouverte, et leur existence toute physique. Le lecteur réel est corps vivant, qui amène avec lui dans le temps de sa lecture son histoire propre, sa mémoire, sa double expérience du monde et de la bibliothèque. Le lecteur réel, lui, conservera l'appellation de lecteur, assortie ou non de son épithète.

Todorov définit d'une façon précise, dans la citation qui suit, la différence entre ces quatre instances : *« Dès l'instant où l'on identifie le narrateur (au sens large) d'un livre, il faut reconnaître aussi l'existence de son « partenaire », celui à qui s'adresse le discours énoncé et qu'on appelle aujourd'hui le narrataire. Le narrataire n'est pas le lecteur réel, pas plus que le narrateur n'est l'auteur : il ne faut pas confondre le rôle avec l'acteur qui l'assume. Cette apparition simultanée n'est qu'une instance de la loi*

sémiotique générale selon laquelle « je » et « tu »(ou plutôt : l'émetteur et le récepteur d'un énoncé) sont toujours solidaires. »³⁸

2.2.4.2. Le narrataire « degré zéro ».

En l'absence de toute précision du texte, le narrataire se définit par une série de traits positifs : il connaît la langue et les langages de celui qui raconte, la grammaire du récit, la capacité de dégager les présupposés, les conséquences, en plus de posséder une mémoire infallible..., mais il peut, également, être caractérisé par des aspects négatifs tels que : l'ignorance des personnages du récit, son incapacité à interpréter, seul, la valeur de leurs actes, à dépasser la lecture linéaire, le manque de bon sens, n'a aucune identité psychologique ou sociale...

Une fois l'ambiguïté levée sur les quatre instances de la narration, nous passons aux types de narrateurs et leur fonctions.

2.3. Les types de narrateur.

Le narrateur est celui qui raconte l'histoire. C'est une instance fictive qui prend en charge le récit.

Il existe trois types de narrateur :

1-Il est présent dans l'histoire soit comme personnage principal, soit comme témoin . A ce moment-là, il peut s'exprimer à la première personne du singulier, dévoiler librement ses pensées, ses émotions, commenter les événements, donner son point de vue, sa vision des événements et partager ce qu'il sait des personnages. .

S'il n'est que témoin dans l'histoire, il peut ou non participer à l'action. Dans ce cas, il est un personnage secondaire et ne peut agir que comme observateur des événements sans avoir accès aux sentiments des autres personnages.

2-absent de l'histoire, (extérieur à l'histoire). Celle-ci, alors, semble se raconter d'elle-même. C'est le cas le plus utilisé notamment dans les romans réalistes.

3-omniscient ou omniprésent : il n'est pas un personnage de l'histoire mais il possède toutes les informations sur la situation, les pensées des personnages, leur passé, leur futur... .Il a le don d'ubiquité.

³⁸ Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme ? Seuil, Paris, 1968.

2.3.1. Types de focalisation, vision, point de vue ou perspective.

La focalisation appelée « point de vue » ou « vision » est la façon dont l'histoire est racontée. On l'identifie en fonction des informations dont le narrateur dispose :

- La focalisation interne consiste à raconter l'histoire à travers les yeux d'un personnage. Le lecteur a accès aux pensées, aux sentiments du personnage. Le narrateur a des connaissances limitées : il ne connaît que ce que le personnage lui donne.

- La focalisation externe : L'histoire est racontée de manière extérieure. Seuls les faits sont mentionnés. Le récit est raconté comme une caméra qui filmerait une scène. Le narrateur n'a pas accès aux sentiments, aux pensées du (ou des) personnage(s).

- La focalisation zéro : Le narrateur est omniscient (il sait tout sur tout). Il a accès aux pensées et aux sentiments des personnages. Il connaît tout des personnages : leur caractère, leur passé, leur avenir. Il en sait plus que les personnages.

Il arrive parfois qu'il y ait plusieurs narrateurs dans un même roman (chacun donne sa version de l'histoire, par exemple dans le roman épistolaire) ou qu'un récit soit enchâssé : le narrateur premier laisse la parole à un narrateur second qui raconte à son tour une histoire.

2.4. Les fonctions du narrateur.

Dans tous les récits, il peut sembler étrange, à première vue, d'attribuer à quelque narrateur que ce soit, un autre rôle que la narration proprement dite c'est à dire le fait de raconter l'histoire. Par le fait même qu'il raconte, il assume la fonction de base: la fonction narrative (il raconte et évoque un monde). Mais le discours du narrateur peut assumer d'autres fonctions selon les divers aspects du récit auxquels elles se rapportent.

1 - La fonction métanarrative.

En plus du premier aspect qui est évidemment l'histoire, et la fonction qui s'y rapporte est la fonction narrative, un autre aspect auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations. C'est une sorte de régie ou de contrôle qui consiste à commenter le texte en signalant son organisation interne (alternance

entre narration, descriptions et paroles de personnages).

2 - La fonction communicative.

Le troisième aspect, c'est la situation narrative elle-même, dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel et le narrateur lui-même. A l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui le contact correspond cette fonction qui rappelle à la fois la fonction « phatique » (vérifier le contact) et la fonction « conative » (agir sur le destinataire).

En fait, on peut remarquer que la fonction communicative, dans la mesure où elle est à l'origine de toute intervention du narrateur, accompagne, même de façon dominée, toutes les autres fonctions.

3 - La fonction testimoniale ou d'attestation.

Centrée sur l'attestation, elle manifeste le degré de certitude ou de distance qu'entretient le narrateur vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte. Nous pouvons aussi la nommer « fonction émotive » puisque c'est elle qui rend compte du rapport qu'il (le narrateur) entretient avec elle (l'histoire) : rapport affectif mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs ou les sentiments que l'histoire ou sa narration suscite chez lui.

4 - La fonction explicative.

Interrompant le cours de l'histoire, celle-ci consiste à donner au narrataire les informations jugées nécessaires pour comprendre ce qui va se passer. Cette fonction, considérablement développée par les romanciers du XIX^e siècle qui entretenaient un souci didactique, peut être tenue par les notes en bas de page.

5 - La fonction généralisante ou idéologique.

Cette dernière fonction manifeste le rapport au monde du narrateur. Interrompant ainsi le cours de l'histoire et située dans des passages plus généraux, plus abstraits, plus didactiques, elle prend souvent la forme de maximes proposant des jugements sur la société, les hommes, les femmes.

2.5. Le statut du narrateur.

Dans tout récit, le statut du narrateur est défini par son niveau narratif. Dans le cas de récits enchâssés, il existe au moins deux niveaux : le niveau premier c'est le niveau extradiegetique³⁹ ou récit premier. L'instance narrative du récit premier est un narrateur extradiegetique, c'est-à-dire "l'auteur" fictif. A ce niveau se situe son narrataire extradiegetique.

: le niveau second c'est l'univers diegetique. A ce niveau se situent les personnages du récit primaire. Lorsqu'un personnage devient narrateur, on parle alors de narrateur diegetique ou intradiegetique.

Donc, le statut du narrateur est défini par sa relation à l'histoire (extra- ou intradiegetique) sa relation à l'histoire (hetero- ou homodiegetique), on peut avoir quatre (4) types fondamentaux du statut du narrateur :

-Extra-heterodiegetique : Un narrateur au premier degre qui raconte une histoire d'où il est absent.

-Extra-homodiegetique : Un narrateur au premier degre qui raconte sa propre histoire.

-Intra-homodiegetique : Un narrateur au second degre raconte sa propre histoire.

-intra-heterodiegetique : Un narrateur au second degre qui raconte des histoires d'où il est generalement absent.

2.6. Le temps de la narration.

Nous tenterons, dans ce passage de repondre à la question du temps consacree à raconter les evenements, autrement dit, determiner la position temporelle du narrateur par rapport à ce qu'il raconte.

En narratologie, lorsqu'on parle du récit des evenements, il faut s'interroger sur les relations entre : le temps de l'histoire qui peut etre mesure en siecles, annees, semaines, jours, heures....

³⁹ La diegere est l'univers spatio-temporel du récit, Vincent Jouve, « La poetique du roman », Armand Colin, 2001.

: le temps du récit que l'on peut mesurer en nombre de pages, de chapitres ou de lignes.

Il faut donc, faire la distinction entre un temps raconté (un ou des événements qui se sont passés dans une heure, un jour ou toute une génération...) et le temps mis à raconter tel ou tel événement (quelques lignes, des pages, tout un volume...)

« Le récit est une séquence deux fois temporelle [...] : il y a le temps de la chose - racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » du cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps. »⁴⁰

Nous pouvons dégager quatre manières de raconter une histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée:

- a- La narration ultérieure : c'est le mode le plus fréquent dans les romans. Nous pouvons la reconnaître à partir de l'utilisation du passé dans le récit qui semble être postérieur aux événements racontés. Néanmoins, dans ce type de narration, certains événements peuvent être rapportés au présent de l'indicatif appelé présent narratif. Dans ce cas, le lecteur aura l'impression que l'événement est raconté au moment où il se déroule.
- b- La narration simultanée : elle est repérable par l'utilisation du présent de l'indicatif, ce qui donne l'illusion que le narrateur écrit au moment du déroulement de l'action.
- c- La narration antérieure : c'est une sorte de prophétie, de prédiction de ce qui va se passer. Le narrateur relate des événements avant qu'ils ne se produisent.
- d- La narration intercalée : Ce type de narration associe au moins, deux types de narration et au plus, trois : ultérieure, simultanée et antérieure. On le retrouve dans les romans épistolaires où la lettre est un moyen de faire évoluer les événements.

⁴⁰ Christian Metz, Essai sur la signification au cinéma, Paris, Klincksieck, 1968.

La lettre s'écrit, en général, soit juste après un évènement (narration ultérieure), soit avant un autre (narration antérieure) ou peut avoir une influence sur l'acte en cours (narration simultanée).

2.6.1. Le mode de la narration.

En conjugaison, le mot « mode » désigne des différentes formes du verbe employées pour caractériser plus ou moins la chose dont il s'agit et pour exprimer les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action (il existe six modes en conjugaison).

En littérature, le mode la modulation de l'information narrative : le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails et de façon plus ou moins directe et sembler ainsi se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte. L'étude du mode renferme deux parties: la distance et la focalisation.

La distance est la position du narrateur par rapport à ce qu'il raconte. Il peut être « proche » des faits racontés ou « augmenter la distance » entre lui et l'histoire qu'il raconte. Contrairement au premier, dans le deuxième cas, le narrateur propose au lecteur moins les faits en eux-mêmes que la façon dont il les voit.

Si le narrateur reste « proche » des faits, il proposera au lecteur un récit « clair », « détaillé », « précis » à tel point que le lecteur y voit une fidélité et une objectivité de celui-ci (le narrateur).

Si le narrateur choisit de « s'éloigner » de la réalité des faits, le récit proposé sera « flou ». Il travestira la réalité des faits et par conséquent, son récit sera « subjectif ».

En cas de « rapprochement » des faits par le narrateur, l'attention du lecteur sera arrêtée à l'histoire. Dans le cas de la proximité, ce sera le narrateur qui attirera l'attention du lecteur.

Nous savons que n'importe quel roman renferme une « situation », un « discours » et une « réflexion ». La distance va produire un effet particulier sur les composantes du récit : les événements, les paroles et les pensées.

- Pour ce qui est des événements, le narrateur qui se distancie de la réalité des faits, s'appuiera beaucoup plus sur la manière de les résumer, au lieu de scènes détaillées et d'actions en cours.

Si la distance est faible le narrateur renoncera aux sommaires au profit des descriptions détaillées des faits dans le but de permettre au lecteur de se représenter les événements.

- Dans le récit de paroles, le narrateur dispose d'une série de techniques allant de la distance maximale à la proximité :
 - a- La première technique qui restitue fidèlement les mots prononcés, mis entre guillemets, donc qui abolit toute distance entre le narrateur et les faits racontés est le discours direct ou rapporté.
 - b- La deuxième technique est un peu plus proche de la fidélité des propos émis. Le narrateur s'interpose pour rapporter les paroles du personnage selon son interprétation. Les pronoms, adverbes, et temps grammaticaux sont ceux du récit (il faut faire la concordance des temps). On y trouve des verbes de déclaration ou de pensée: C'est le discours indirect.
 - c- La troisième technique est le discours narrativisé. Cette technique présente les propos du personnage comme n'importe quel autre événement narré.
 - d- La quatrième technique est une variante de la troisième (le discours indirect) sans la formule introductive (sans la conjonction de subordination).
- Le récit de paroles. Dans cette catégorie, Gérard Genette place « le monologue intérieur » qui consiste à rapporter telle quelle, grâce au style indirect libre, la pensée du personnage, comme si nous étions à l'intérieur de sa conscience. Il nous fait ainsi connaître les états d'âme d'un personnage. Il utilise la première personne.

2.6.2. L'ordre temporel de la narration des événements.

Il existe une différence entre l'ordre des événements écrits, présentés par un narrateur et leur ordre tel qu'ils se sont passés dans leur déroulement ou enchaînement. Il s'agit de vérifier si la disposition des événements dans la réalité est la même que celle des événements dans la narration. Le récit des événements peut se faire de manières différentes :

Le récit peut être parfaitement chronologique, linéaire c'est-à-dire qu'il peut respecter l'ordre de l'histoire. Les faits sont présentés dans leur succession. On le trouve dans les contes, les mythes ou encore dans les romans dont l'intrigue repose sur la rapidité du temps.

Le récit ne suit pas l'ordre chronologique. Il est soumis à des détours, appelées « anachronies » narratives qui peuvent être de deux sortes :

a - l'anachronie par rétrospection ou analepse : c'est une figure qui correspond à un retour en arrière. Dans l'analyse cinématographique, ce procédé est mentionné sous le nom de « flash-back » (récit d'une action qui appartient au passé).

L'analepse sert à :

- Éclairer le passé des personnages.
- Justifier la psychologie des personnages.
- Elle peut avoir une fonction explicative.

Exemple d'une analepse, **en gras** dans le passage qui suit:

« Et elle se mit à rire plus fort, parce que Coupeau lui racontait que Virginie, désolée d'avoir tout montré, venait de quitter le quartier.

Son visage, pourtant, gardait une douceur enfantine; elle avançait ses mains potelées, en répétant qu'elle n'écraserait pas une mouche ; elle ne connaissait les coups que pour en avoir déjà joliment reçu dans sa vie. Alors, elle en vint à causer de sa vie à Plassans. Elle n'était point coureuse du tout: les hommes l'ennuyaient ; quand Lantier l'avait prise, à quatorze ans , elle trouvait ça gentil, parce qu'il se disait son mari et qu'elle croyait jouer au ménage. »⁴¹

b - l'anachronie par anticipation ou prolepse (projection à l'avenir). Le récit se projette en avant; il anticipe sur l'histoire. La prolepse est une figure de style qui consiste à raconter un événement ou à dire un fait avant qu'il ne se produise.

Elle peut avoir une fonction prédictive.

Exemple d'une prolepse, **en gras**, dans le passage qui suit :

« Et elle avait, en effet, la figure toute éclairée d'une joie paisible. Depuis que les invités se trouvaient là, elle parlait à chacun d'une voix un peu basse et émue, l'air raisonnable, sans se mêler aux disputes. Pendant l'orage, elle était restée les yeux fixes,

⁴¹ Emile Zola, « L'assommoir », G. Charpentier, 1877, chapitre II.

regardant les éclairs, comme voyant des choses graves, très loin, dans l'avenir, à ces lueurs brusques. »⁴²

Comme toutes les composantes narratives, l'analepse ou la prolepse ne sont pas fortuites. Elles jouent divers rôles dans le texte narratif. Pour les découvrir, il importe de bien noter les changements de temps verbaux et les époques qu'ils traduisent: les adverbes de temps, les conjonctions de coordination, la mise en page, les marques graphiques; les indications temporelles, etc.

2.6.3. Le rythme ou la vitesse de la narration.

Le rythme ou la vitesse de la narration concerne le rapport entre la durée fictive des événements (en année, mois, jours, heures...) et la durée de la narration, c'est-à-dire de la mise en texte exprimée en nombre de pages ou de lignes). Pour celui qui analyse le récit, il est simple de réfléchir sur le rythme d'un roman, ses accélérations et ses ralentissements en comparant la durée des moments évoqués et le nombre de pages ou de lignes pour les raconter.

On peut résumer la vie d'un personnage en quelques phrases. Inversement, on peut raconter une heure de vie d'un personnage en 100 pages. Une même durée d'histoire peut être contractée ou dilatée par le récit. Ces ralentissements ou accélérations déterminent ce qu'on appelle la vitesse du récit. Celle-ci s'obtient en longueur de texte.

On distingue, quatre mouvements temporels, qui composent la durée: la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse.

- **La pause:** c'est le temps mort, l'arrêt du cours événementiel. Pendant la pause, il ne se passe rien dans l'histoire pourtant, le récit s'allonge. La pause correspond :
 - aux descriptions,
 - aux commentaires du narrateur,
 - au monologue intérieur qui interrompent l'action.

Ce mouvement peut être représenté par le schéma suivant : TH (temps de l'histoire) = 0 alors que T R (temps du récit) > (supérieur) à 0

- **La scène:** cette technique est mise en application au théâtre et au cinéma. Elle correspond à une sorte d'harmonie entre le temps du récit et celui de l'histoire.

⁴² Emile Zola, op cit chapitre III.

Or, dans le roman, cette égalité est irréalisable et ne peut exister que lors des dialogues ou lorsqu'un événement est raconté avec beaucoup de détails.

Dans la scène, le narrateur est censé tout dire de ce qui se passe dans l'histoire à un moment donné. C'est à partir de la scène, c'est-à-dire de l'équivalence entre la durée de l'histoire et celle du récit que l'on apprécie les autres vitesses du récit (que nous détaillerons plus loin). Cela ne veut pas pour autant dire que la scène est réservée aux temps forts de l'intrigue dont les sommaires marqueraient les temps faibles.

La scène pourrait être schématisée comme suit :

$T_H = T_R$ (le temps du récit correspond au temps de l'histoire)

- **Le sommaire:** c'est le résumé de l'histoire par rapport à la durée de la narration. Le résumé par définition est une description brève qui présente les principaux points dans une forme pouvant être plus ou moins concise.

Nous pouvons le représenter sous schéma suivant :

$T_R < (\text{inférieur}) \text{ à } T_H$ (le narrateur fait un résumé rapide d'un événement).

- **L'ellipse:** c'est lorsque, dans une histoire, s'écoule un temps plus ou moins long, des mois ou même des années où des choses se passent, sans que le récit en parle. L'ellipse est le cas inverse de la pause.

L'ellipse se reconnaît dans des phrases du type « dix ans passèrent. », « bien de jours se sont écoulés depuis... ». Il existe deux sortes d'ellipses : les ellipses temporelles et les ellipses spatiales. Cependant les ellipses ne sont pas toujours très claires : le silence total peut en dissimuler certaines.

Nous schématisons l'ellipse comme suit : $T_H > 0$ alors que $T_R < 0$.

2.6.4. La fréquence

La fréquence désigne la relation entre le nombre d'apparition d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois que cet événement se trouve mentionné dans le récit.

Autrement dit, elle concerne le nombre de répétition des événements fictionnels dans la narration. En effet, contrairement à la réalité, le récit peut jouer de manière extraordinaire avec la fréquence des événements.

Trois types de relation se présentent:

- Le récit peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois ou
- raconter plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois: c'est **le récit singulatif** (le temps du récit est égal au temps de l'histoire). Cette forme narrative, fondée sur l'alternance scène-sommaire, est le propre des récits où domine la fonction dramatique.

- Le récit peut raconter une fois une action, un événement qui ont eu lieu à plusieurs reprises, dans l'histoire (temps du récit est inférieur au temps de l'histoire): c'est **le récit itératif**. Cette modalité narrative permet, comme le sommaire, de gagner du temps; dans le récit classique.

Le récit itératif est le mode de la reproduction des habitudes. Il est à noter la présence de récit pseudo- itératif dans lequel un événement unique est présenté comme s'il s'était produit plusieurs fois du fait de l'utilisation de l'imparfait.

- Le récit raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une fois dans l'histoire mais en variant le style, le point de vue ou la voix narrative... : c'est **le récit répétitif**.

Le récit répétitif est un procédé fréquent du roman épistolaire où un même événement peut être narré par plusieurs correspondants.

Autre exemple de récit répétitif :

Les Exercices de style de Raymond Queneau⁴³, où la même scène d'autobus est racontée 99 fois dans des styles (*Ampoulé, Vulgaire, ...*) ou selon des procédés (*Lipogramme, Passé indéfini, ...*) très divers, constituent une illustration connue de ce type de récit.

Pour des besoins pédagogiques et didactiques , nous avons présenté séparément l'ordre, la vitesse et la fréquence. Dans le texte narratif, les trois (3) éléments entretiennent des relations les uns avec les autres.

2.6. L'espace de la narration.

Lorsque nous évoquons le mot « espace », la première idée qui se présente à notre esprit est une réalité visuelle : c'est une étendue mesurable dans laquelle se meuvent ou se trouvent les êtres et les choses. Cette conception de l'espace est depuis longtemps

⁴³ Raymond Queneau, « Exercices de style », Gallimard, 1947.

déjà, l'objet d'étude dans des domaines comme l'anthropologie, la sociologie, et particulièrement, l'architecture, l'urbanisme.

Or, utiliser la notion d'espace en littérature, est difficilement perceptible par l'esprit puisque la littérature est essentiellement verbale.

La représentation littéraire ne se réduit pas uniquement aux éléments purement narratifs du récit. Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description.

Il est possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle ainsi que de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse.

L'espace en littérature est un objet fait de mots. Il est défini comme un signe et par conséquent, entre dans un système signifiant. Il est donné, d'une part par les déplacements, la circulation des personnages et d'autre part, par les descriptions.

La description est à la fois un type de discours (la séquence descriptive), un mode du littéraire (le descriptif), un objet rhétorique, et une pratique qui déborde largement l'espace de la littérature.

2.7.1. Les catégories d'espace.

Il n'existe pas de roman sans un minimum de localisation spatiale. Les deux catégories d'espace sont : L'espace « textuel » et l'espace « matériel » ou géographique.

A – L'espace textuel renvoie au texte littéraire en lui-même, considéré comme une étendue, un espace composé de signes, de mots, de phrases... . Cet espace n'est pas statique mais dynamique. En effet, bien que la lecture soit linéaire, l'espace se perçoit de manière graduelle, car présenté verbalement. Le rôle du lecteur est donc loin d'être passif. Sa lecture est une participation active qui a une fonction créatrice. Pour cela, les phénomènes de « dénotation » et de « connotation » doivent être exploités.

« Le livre se déroule (...), le texte est l'objet d'une découverte progressive d'une perception dynamique et constamment changeante, où le lecteur, non seulement va de surprise en surprise, mais voit changer, à mesure qu'il avance, sa compréhension de ce qu'il vient de lire, chaque nouvel élément conférant une dimension nouvelle à des éléments antérieurs qu'il répète ou contredit ou développe »⁴⁴.

B - L'espace matériel quant à lui, renvoie à un référent ou une situation référentielle. Le langage qu'il utilise est représentatif, figuratif ou imaginé. Il est transmis par l'écriture : C'est l'univers romanesque qui peut être merveilleux ou fantastique suivant les indications « géographiques » que donne le romancier. Il peut être également réel ou à l'image de la réalité quand il lui emprunte des éléments qu'il introduit dans la fiction. Seulement, l'espace romanesque n'est pas une copie conforme de l'espace réel. Les éléments pris de la réalité sont toutefois organisés avant d'y entrer.

L'espace romanesque est un espace verbal, c'est-à-dire qu'il est un système fait de signes spatiaux (lieux et sous lieux) qui sont eux-mêmes constitués par une série d'oppositions. Ces oppositions sont diverses :

- Espace étendu vs espace restreint,
- Espace clos vs espace ouvert,
- haut vs bas,
- ciel vs terre,
- dedans vs dehors,
- monde réel vs monde rêvé,
- nord vs sud,
- terre vs mer,
- monde d'ici vs monde d'ailleurs, etc.

Ces oppositions peuvent être décelées dans les propos du narrateur et des personnages, mais aussi à travers le jeu des couleurs et de l'éclairage. La mise en évidence des oppositions permet de reconstituer la topographie de l'œuvre.

Qu'est-ce que la topographie d'une œuvre ?

⁴⁴ Michaël Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

C'est l'ensemble des lieux « réels » ou « fictifs » et leur disposition qui constituent les voies de circulation du personnage. A ce titre, elle est un élément important de classification des textes romanesques.

C'est ainsi que nous pouvons le constater dans :

- l'opposition entre intérieur / extérieur ou clos / ouvert, la porte / le seuil caractérisent les romans d'enfermement ou de séquestration de personnages.
- Les oppositions entre ici / ailleurs ou négatif / positif constituent les caractéristiques des romans d'exil.
- les espaces dans les romans d'enfance ne sont ni négatif ni positifs.
- les romans d'explorations montrent des espaces ouverts et positifs.
- les espaces réduits, courts, étroits se trouvent dans les romans dont les thèmes sont la fuite ou la poursuite.
- Les romans exotiques reposent sur une volonté, celle de dépayser le lecteur.

2.8. Mode de représentation de l'espace romanesque.

La seule manière de représenter l'espace romanesque est la description. Dès que nous parlons de description, un ensemble de questions se présente au lecteur:

- 1- À quoi servent les descriptions?
- 2- Peut-on les sauter comme font les lecteurs pressés?
- 3- Sont-elles intégrées ou non aux récits dans lesquels elles apparaissent et,
- 4- si oui, comment?
- 5- Peut-on concevoir de raconter sans décrire?

Pour répondre à toutes ces questions, il nous faut passer par une délimitation du champ de la description. Pour n'importe quel lecteur, la définition de la description est simple. Un récit se compose de deux types de représentations: des représentations d'actions et d'événements d'une part, et d'autre part des représentations d'objets, de lieux, de personnages. Ce sont ces dernières que nous appelons des descriptions.

Apparemment, cette distinction semble très claire. Mais, dans la pratique, elle est un peu plus difficile à cerner. En effet, nous voyons clairement où commence une

représentation d'action: dès qu'apparaît un verbe d'action qui s'applique à un agent animé. Mais il est peut-être moins évident de définir où commence une description.

2.8.1. Les fonctions de la description.

Certains lecteurs sautent les descriptions parce qu'ils pensent qu'elles constituent un temps mort dans le déroulement narratif et que si elles se prolongent, elles menacent la progression dramatique du récit. Ayant un caractère intemporel, les descriptions figent l'action à un moment du temps en s'attardant sur les objets ou sur les êtres. Pour planter le décor de l'action ou présenter les personnages, le récit interrompt donc le cours des événements et par conséquent, sa vitesse est suspendue alors que la narration fait avancer le récit

Premièrement, il faut savoir qu'il n'existe pas, ou presque, dans les œuvres littéraires, de pures descriptions : il est difficile de concevoir une description pure, où il ne se passerait absolument rien , mais il est plus difficile de rencontrer une narration où rien n'est décrit. De ce point de vue, la description semble bien avoir une position dominante dans le discours littéraire.

Insérée dans le roman, la description ne se réduit que très rarement à un rôle ornemental, à un décor. Elle remplit des fonctions dans le déroulement de l'histoire comme :

- Donner des informations sur l'espace et les personnages,
- Connoter une atmosphère particulière,
- Participer à l'évaluation de personnages,
- Dramatiser le récit,
- Ralentir l'action à un moment de l'histoire,
- Préparer la suite du récit.

En plus de toutes ces fonctions, la description a une fonction esthétique qui s'inscrit dans les différents courants littéraires, exemples : la description romantique qui utilise la métaphore, la description réaliste qui donne l'illusion de la réalité en multipliant les termes techniques ou la description dans le nouveau roman qui prend l'aspect d'un compte rendu en se voulant objective.

2.8.2. Insertion de la description dans le récit.

Après avoir inventorié les fonctions de la description, il nous reste à savoir comment elle est insérée dans le récit.

L'intégration de la description dans le récit s'opère à travers un ensemble de procédés :

Le plus courant de ces procédés consiste à motiver la description, c'est-à-dire à savoir si son introduction dans le récit est nécessaire au déploiement de l'histoire.

Les travaux de Philippe Hamon⁴⁵ et ceux de Jean- Michel Adam et André Petitjean⁴⁶ s'intéressent à la description selon toutes ses perspectives : pour qu'il y ait description, il faut la conjonction d'au moins deux actants :

1. le descripteur

Il est manifesté ou non dans le texte. Quand il l'est, il possède une couverture figurative variable : le narrateur (ex. : dans *Le chat Noir* d'E. Poe) ; un personnage, (ex. *Rouen* vue par Mme Bovary) ; un animal, (ex. le félin cosmique de la *Faune de l'espace* de Van Vogt) ; un objet (ex. : le sofa, dans le roman du même nom). C'est lui qui est porteur du point de vue à la base de la sélection et de l'interprétation de ce qui est décrit.

2. le décrit.

Toujours manifesté dans le texte, sauf quand le descripteur avoue son impuissance (Barthes dans *S/Z* relève que « La Beauté... se dit, s'affirme... mais ne se décrit pas »), le décrit possède lui aussi des modes de figuration divers (le lecteur (ex. : *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino) ; un personnage, (ex. : E. Lantier dans *Germinal*) ; une notion (ex. : la délinquance dans *Les Météores* de Tournier) ; un objet, (ex. : *La casquette* de Charles Bovary) ; un animal (ex. : la Chatte dans le roman du même nom...).

Pour illustrer le mode de fonctionnement du décrit, le descripteur fait appel à plusieurs modes de désignation qui sont :

- 1- La description se présente comme la présentation d'un objet précis (décor, paysage, personnage) annoncé par un thème-titre: ce sera, par exemple, un paysage vu d'une fenêtre. Ce thème-titre déclenche l'apparition de sous-thèmes qui sont en rapport d'inclusion avec lui comme les parties d'un tout. Si le thème-titre est un jardin, il suscitera l'apparition de sous-thèmes tels que fleurs, allées, arbres, horizon...

⁴⁵ Philippe Hamon, « Introduction à l'analyse du descriptif », Hachette, Paris 1981.

⁴⁶ Jean- Michel Adam et André Petitjean, « Le texte descriptif », Armand Colin, Paris 1989.

Chaque sous-thème reçoit une qualification ou un prédicat qui le précise. La cohérence de la description est donc d'abord sémantique. C'est à ce prix qu'elle produit un effet d'homogénéité et de naturel.

Ce procédé est appelé désignation par « ancrage » qui consiste à indiquer le sujet de la description au début du passage. A ce moment-là, la compréhension du texte en est facilitée.

- 2- La désignation par « affectation » fait retarder l'indication du thème - titre et ne le révèle qu'une fois la description terminée. Cette opacité suscitera chez le lecteur la surprise après le dévoilement du mystère, longtemps entretenu.
- 3- La désignation par « la mise en relation » consiste à fixer des limites « temporelles » ou « spatiales » pour l'objet décrit. Cette désignation est d'ordre métonymique. Elle peut être d'ordre métaphorique lorsque l'opération de description consiste à développer les aspects d'un objet à l'aide de prédicats d'un autre objet soit par comparaison, soit par métaphore, soit par reformulation.
- 4- L'aspectualisation. C'est l'opération centrale de la description. Elle consiste à décomposer l'objet décrit en sous-thèmes reliés au thème-titre par le procédé hyponymique.⁴⁷
- 5- La thématisation. C'est un procédé à base d'extension descriptive dont le but est de faire des sous-thèmes hyponymes, un thème susceptible d'être enrichi par de nouveaux prédicats.

2.8.3. Motivation ou justification de la description.

Le récit ne peut se passer de la description puisqu'il tire de cette dernière son pouvoir hallucinatoire, sa prétention à se faire prendre pour le réel.

Philippe Hamon⁴⁸ a relevé quelques-unes des figures les plus usitées dans le roman réaliste servant à motiver la pause descriptive provoquée par la description.

D'abord, la motivation consiste à présenter la description soit par l'auteur, soit par un personnage, soit par le narrateur qui délègue cette responsabilité à un personnage. Il s'agit de faire en sorte que l'action conduise le personnage à observer un objet, à le décrire pour autrui. La description est donc prise en charge dans ce cas, par

⁴⁷ L'**hyponymie** est la relation sémantique d'un lexème à un autre selon laquelle l'extension du premier est incluse dans l'extension du second. Le premier terme est dit **hyponyme** de l'autre. C'est le contraire de l'hyponymie.

Par exemple, « haut-de-forme » est un hyponyme de « chapeau » et « chapeau » est un hyponyme de « coiffure ».

⁴⁸ Philippe Hamon, op. cit

un acteur doué d'une acuité visuelle (peintre, espion...) et poussé par un motif (curieux, intrigué, nouveau venu...).

Il faut ajouter à cela que le personnage en question doit être placé dans un milieu ambiant favorisant son penchant à l'observation (lieu élevé, ouverture, milieu transparent...) et accomplir une action-prétexte caractéristique (être à l'avance à un rendez-vous, arriver dans un milieu inconnu...).

Un autre procédé de motivation est l'introduction de scènes, pédagogiques où un personnage explique à un autre l'usage d'un objet, d'une machine ou d'une activité. D'où la prolifération de personnages, d'apprentis ou d'ignorants, confrontés à des spécialistes, des professionnels ou des techniciens. Dans une variante de ce type de motivation, les personnages agissent sur l'objet à décrire: on les saisit en pleine activité,

La motivation est donc un cadre thématique qui a pour fonction d'atténuer le contraste entre description et narration, en intégrant l'une dans l'autre. La description devient l'action d'un ou de plusieurs personnages. La description se trouve donc insérée dans la temporalité du récit. Cela lui confère une plus grande efficacité narrative et un effet de naturel qui profite au réalisme.

Il faut noter que chacun des thèmes qui ouvre la description a son homologue à la fermeture de cette dernière, venant ainsi justifier son arrêt (fermeture d'une porte, disparition de la lumière, arrivée du personnage attendu, reprise de la marche...).

*« La perspective narrative " ne se limite pas au centre d'orientation visuel [...] mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif, olfactif" [...] elle ne s'interdit pas le recours aux autres sens »*⁴⁹

2.8.4. Synthèse des modes de description.

Quel que soit la forme de motivation ou de justification, la description réaliste peut être représentée sous le schéma, suivant, proposé par Philippe Hamon :

Personnage qualifié »	notation d'une suspension dans la narration	verbe de perception de communication ou d' »action ».	mention d'un milieu « propice »	objet à décrire
--------------------------	--	---	---------------------------------------	--------------------

⁴⁹ Japp Lintvelt, « Essai de typologie narrative », José Corti, Paris 1981.

2.8.5. La description, une fonction focalisante.

Dans un roman, l'objet décrit n'existe pas en soi : il est obligatoirement donné par un regard, « une perspective narrative », une « vision », une « focalisation ».

Trois types de perspectives sont à distinguer :

- a- Le point de vue de l'auteur : le type auctorial,
- b- Le point de vue d'un personnage : le type actoriel,
- c- Le type neutre.

Chaque perspective peut être limitée ou illimitée, externe ou interne. Le choix d'une perspective est rarement unique dans un roman réaliste. Les focalisations sont variables et changeantes de séquence en séquence, et même à l'intérieur d'un passage descriptif. Il arrive même parfois que la frontière entre les perspectives ne soit pas claire et par conséquent la description peut être confondue entre auctorielle (point de vue de l'auteur) et actorielle (point de vue d'un personnage).

Enfin, nous pouvons dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire (peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets). La nature du rapport qui unit les deux fonctions dans la majorité des textes littéraires est que la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait nous ne la trouvons pour ainsi dire jamais à l'état libre; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée. Il existe des genres narratifs, comme l'épopée, le conte, la nouvelle, le roman, où la description peut occuper une très grande place, voire matériellement la plus grande, sans cesser d'être, comme par vocation, un simple auxiliaire du récit. Il n'existe pas, en revanche, une œuvre où le récit se comporterait en auxiliaire de la description.

Nous proposons, à titre d'exemple, l'étude d'une séquence descriptive et un portrait.

« C'était sous le hangar de la charreterie que la table était dressée. Il y avait dessus quatre aloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots et, au milieu, un joli cochon de lait rôti, flanqué de quatre andouilles à l'oseille. Aux angles, se dressait l'eau-

de-vie, dans des carafes. Le cidre doux en bouteilles poussait sa mousse épaisse autour des bouchons et tous les verres, d'avance, avaient été remplis de vin jusqu'au bord. De grands plats de crème jaune, qui flottaient d'eux-mêmes au moindre choc de la table, présentaient, dessinés sur leur surface unie, les chiffres des nouveaux époux en arabesques de nonpareille. On avait été cherché un pâtissier à Yvetot pour les tourtes et les nougats. Comme il débutait dans le pays, il avait soigné les choses ; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris. À la base, d'abord c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confiture et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturelle, en guise de boules, au sommet. »⁵⁰

1- Une étude syntaxique de ce passage nous permet de dire que :

- cette séquence descriptive du repas de noces d'Emma Bovary est fondée sur l'énumération : celle de deux descriptions successives, la table et la pièce montée.
- Il n'y a presque pas de sujets : le pronom indéfini « on » et les tournures présentatives se substituent à toute présence humaine.
- Au contraire, il y a animation de la matière.
- La description de la table est constituée de compléments circonstanciels qui situent les éléments dans l'espace, les uns par rapport aux autres :
 - La description de la pièce montée se fait de bas en haut.
 - Les indices spatiaux sont couplés avec des organisateurs temporels.
 - Le regard de l'observateur se fait dans un ordre ; il y a temporalisation de la description.⁵¹

2- L'étude du lexique :

- Le lexique est spécialisé (charcuterie) afin de produire un effet de réel.
- Des termes techniques sont sollicités.
- Le lexique spécialisé est combiné à une isotopie lexicale⁵² de l'architecture.

⁵⁰ Gustave Flaubert, « Madame Bovary », 1856, 1, chapitre 4.

⁵¹ Description fondée sur l'énumération des parties successives (d'abord, puis, enfin).

⁵² L'isotopie est un procédé sémantique qui désigne la présence d'un même sème dans plusieurs termes d'un texte, ce qui permet de les relier pour en faire des champs lexicaux qui fondent la cohérence d'un texte.

3- L'étude de la vision ou de la perspective. Qui voit ?

- celui qui parle est un rural ("comme il débutait dans le pays", "on avait été chercher...") : La description est ironique :
 - Le thème de l'abondance prend le dessus par rapport à celui de l'élégance.
 - La pièce montée est décrite d'abord avec des termes de l'architecture de l'Antiquité, puis du Moyen Âge.

Le portrait.

Le portrait est une forme particulière de la description, qui permet à l'écrivain de montrer le personnage représenté. Ce type de description est souvent associé à une pause narrative et le portrait offre en fait une image d'un personnage pris à un moment précis.

Les fonctions du portrait.

Elles sont différentes selon les buts du romancier. En outre un même portrait peut remplir plusieurs fonctions.

- Fonction référentielle :

Le portrait a pour but de permettre au lecteur de se forger une idée précise du personnage, de le visualiser en le rendant vraisemblable.

- Fonction narrative ou explicative :

- Elle sert à mettre en valeur un personnage à un moment précis de son histoire.

- Fonction symbolique :

Elle montre la portée sociale, morale ou psychologique d'un personnage.

- Fonction esthétique :

Elle offre une galerie de personnages beaux ou laids selon les critères esthétiques de l'époque.

Comment brosser un portrait

1-On procède d'abord par l'identification du personnage décrit : nom, prénom, surnom, titre, âge, passé, traits, apparence vestimentaire, habitudes, tics et manies, moralité, psychologie, sentiments, comportements, goûts, vices, registre de langue employé, profession, décor et environnement, amis et fréquentations, milieu social et idéologie...On caractérise le portrait, en se demandant s'il est statique ou dynamique.

2- On étudie sa structure: comporte-t-il un ou plusieurs paragraphes, des indicateurs temporels précis ou vagues, des références au décor? Suit-il un mouvement ascendant ou descendant, horizontal ou vertical ?

3-On étudie le style en identifiant les divers procédés d'écriture et pour ce faire on étudiera les champs lexicaux dominants, la syntaxe, les adjectifs, le lexique, les figures de style, les connotations et les tonalités.

4-On étudie également les indices d'énonciation et les différents points de vue. Il est important de savoir si c'est un narrateur omniscient ou un narrateur personnage ou encore un autre personnage qui fait ce portrait.

III- MISE EN TRAIN DE LA LECTURE.

1- AU SEUIL DU TEXTE

1.1. Point initial de la lecture : L'incipit.

« On nomme le début d'un texte l'incipit, d'un terme latin qui désigne les premiers mots d'un manuscrit, d'un livre. » L'incipit présente ainsi les premières phrases, les premiers paragraphes qui constituent l'ouverture d'un livre. L'importance de l'incipit réside dans sa fonction majeure qui est «la mise en roman. (...) Toute première phrase engage une écriture et, conjointement, une lecture »⁵³

Par définition, l'incipit ne fait pas partie du paratexte⁵⁴. Il fait partie de cette zone indécise entre le paratexte et le texte lui-même. En plus des éléments paratextuels, dont la fonction principale est d'attirer les lecteurs potentiels et les inciter à lire, l'incipit surpasse les autres éléments en importance. Son intérêt réside dans l'influence qu'il a sur le lecteur de vouloir ou non continuer la lecture intégrale de l'ouvrage. Il

⁵³ Jean-Pierre Goldenstein, « Entrée en littérature », Hachette, 1990.

⁵⁴ Les éléments du hors-texte sont : le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, l'épigraphe, la dédicace, le postface, la bibliographie... Ce que Goldenstein désigne par "l'appareil paratextuel", *Entrée en littérature*, p. 56.

- Lane Philippe définit le paratexte et en distingue deux sortes « Le paratexte désigne un ensemble de productions discursives qui accompagnent le texte ou le livre, comme la couverture, la jaquette, la prière d'insérer (...). Cet accompagnement relève alors de la responsabilité privilégiée de l'éditeur et de ses collaborateurs : il s'agit du paratexte éditorial. Cette présentation peut également relever de l'auteur : titres, dédicaces, épigraphes, préfaces, notes, etc., sont alors concernés pour définir le paratexte autotextuel ». La Périphérie du texte, Nathan /Université, 1992, p. 9.

représente le passage obligé dans lequel l'écrivain a mis en place l'univers fictionnel par la présentation du ou des thèmes, des personnages, des lieux...

C'est également à ce niveau-là que le contrat de lecture se noue entre les deux partenaires de la lecture : l'écrivain et le lecteur. Voici comment J.P. Goldenstein le voit : « *Une Rhétorique de l'ouverture qui a pour de dresser le lecteur et de déterminer son Horizon d'attente.* »⁵⁵

Reste le problème de « délimitation » de l'incipit qui est soumis aux objectifs préalablement établis par le lecteur. Des possibilités s'offrent au lecteur quant aux limites de l'incipit. Quand faut-il considérer que quelques lignes ou quelques paragraphes constituent l'incipit ?

Parmi ces possibilités mises à la disposition du lecteur pour délimiter l'incipit, nous pouvons citer quelques-unes :

- Recourir à la cohérence thématique ou à
- la fin de l'implantation des éléments constitutifs du monde de la fiction créé par l'écrivain
- ou se référer à la mise en place de la typographie proposée par l'écrivain.

Etant donné que le but de l'étude de l'incipit est d'ordre didactique, le choix de la délimitation de cette séquence revient aux intentions ciblées au préalable par l'enseignant.

Afin de mettre en pratique toutes ces données (concernant l'incipit), nous proposons l'étude de l'incipit du roman intitulé « *La Condition Humaine* » d'André Malraux, écrit en 1933.

Voici comment s'ouvre le roman :

PREMIÈRE PARTIE - 21 MARS 1927

Minuit et demi.

Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire? Frapperait-il au travers? L'angoisse lui tordait l'estomac; il connaissait sa propre fermeté, mais n'était capable en cet instant que d'y songer avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'une ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil,

⁵⁵ Jean-Pierre Goldenstein, op-cit

vivant quand même de la chair d'homme. La seule lumière venait du building voisin: un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie. Quatre ou cinq klaxons grincèrent à la fois. Découvert ? Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés !

Un lecteur attaché aux règles traditionnelles s'attendrait à trouver une reproduction des formes littéraires auxquelles il est habitué, c'est-à-dire mise en place de l'intrigue avec toutes de nombreux attributs pour le personnage, des descriptions fouillées et surtout présentées d'une manière conventionnelle : portrait traditionnel, espace bien précisé, temps chronologique, structure linéaire, etc.

Or, dans cette séquence qui ouvre le roman, le lecteur entre directement dans une action sans connaître les circonstances de la scène (causes, buts). Il pénètre, sans préparation dans les pensées d'un personnage.

Tout ce que le lecteur sait est qu'un meurtre va se commettre dont il ne connaît ni le mobile, ni l'identité de la victime, ni même le lieu de la scène.

Ce début de roman est célèbre par sa brusquerie : il plonge le lecteur, sans aucune préparation, au milieu d'une action déjà commencée et dont les circonstances ne sont pas tout de suite précisées. L'impression qui s'en dégage est que le roman de Malraux « La Condition humaine » commence de façon très dramatique et angoissante.

Cette séquence qui plonge directement le lecteur dans l'action s'appelle : un incipit « in « medias res » (du latin *incipio*, *is*, *ere* : « commencer »).

Elle suscite l'attention du lecteur en lui faisant croire que la scène avait commencé bien. C'est une technique utilisée à l'image c'est-à-dire par le théâtre et le cinéma. Son avantage réside dans le fait d'accrocher le lecteur et le pousse à poser des questions fondamentales telles que : où l'histoire se passe-t-elle ? À quelle époque ? Qui la raconte ? Quels sont les autres personnages ?, etc.

Plusieurs écrivains ont adopté cette technique comme :

Albert Camus: Dans « L'Etranger » où le roman commence ainsi : « *Aujourd'hui maman est morte.* »

Guy de Maupassant dans : « Bel Ami » : « *Quand la caissière lui eut rendu la monnaie de sa pièce de cent sous, Georges Duroy sortit du restaurant* ».

Gustave Flaubert dans « Madame Bovary » : « *Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre* ».

Franz Kafka dans : « Le procès » : « *On avait sûrement calomnié Joseph K..., car sans avoir rien fait de mal, il fut arrêté un matin.*

Blaise Cendrars dans « L'or » : « *La journée venait de finir* ».

Italo Calvino « Si par une nuit d'hiver un voyageur... » : « *Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino...* »

Diderot dans « Jacques le Fataliste » : « *Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard comme tout le monde...* »

Nathalie Sarraute, « Enfance » : « *Alors, tu vas vraiment faire ça ? Evoquer tes souvenirs d'enfance...* »

Proust dans « Du côté de chez Swan » : « *Longtemps je me suis couché de bonne heure...* »

Nous proposons, à titre d'exemple, l'analyse de l'incipit « in medias res » cité plus haut, qui ouvre « La Condition Humaine » d'André Malraux.

Tentative d'analyse :

Nous allons mettre en application les acquis de 1^{ère} année concernant les courants littéraires, entre autres, le réalisme pour analyser cette séquence qui ouvre le roman.

Rappel du mouvement réaliste :

Le Réalisme est un mouvement littéraire et culturel du XIX^e siècle qui développe la volonté de peindre le réel tel qu'il est, de la manière la plus objective possible. Il refuse l'idéalisation et se soumet à l'exactitude des informations.

Ce que nous savons de Malraux, est qu'après son expérience en Indochine, il devient un homme d'action. Sa confrontation aux horreurs du colonialisme, a donné naissance à son engagement révolutionnaire et humain et sa conviction de défendre la dignité humaine partout où elle est écrasée. Il écrit : « *l'Art, d'où la littérature, n'est*

*jamais une reproduction mais plutôt une transformation, une transfiguration du réel [...] comme le peintre, l'écrivain n'est pas le transcripteur du monde, il en est le rival*⁵⁶

L'incipit du roman réaliste se caractérise, en effet, par la référence à une date et des lieux précis, pour que le lecteur reconnaisse dans le texte ce qui existe hors du texte.

L'auteur veut faire oublier le caractère fictif du roman, donner l'illusion que l'histoire racontée se confond avec le monde réel. Il utilise souvent le procédé du début *in media res* (expression latine qui signifie « au milieu des choses », c'est-à-dire que le récit commence au cœur de l'action), très efficace pour authentifier la fiction.

Ce que doit faire le lecteur.

Le lecteur doit percevoir d'emblée qu'il est fait mention, au début du texte, d'une date et d'un horaire précis ce qui renvoie à un reportage ou un journal intime. Un meurtre va se commettre dont le lecteur ne connaît ni le mobile, ni l'identité de la victime, ni même le lieu de la scène.

Un personnage, sous un prénom constitué d'une seule syllabe, « Tchen » sans nom de famille ouvre la scène. Il se trouve dans une situation angoissante qui est accentuée par l'atmosphère oppressante de la chambre, plongée dans l'obscurité. Le récit rapporte les pensées et les sensations du personnage : focalisation interne car celui prend en charge le récit sait tout sur le personnage.

Ses sentiments sont complexes, troubles et surtout contradictoires. Il paraît inhibé par un dégoût physique (l'angoisse lui tordait l'estomac) devant l'acte à accomplir :

De la chair humaine offerte sans défense bien qu'il soit habituellement un homme courageux et décidé « fermé ». Tout concourt à l'identification du lecteur et sa solidarisation au personnage.

1.2. Fonctions de l'incipit

Les premières lignes d'un texte appelées « **incipit** » ou « **prologue** » ont pour fonctions la programmation de la lecture. Dans l'incipit le lecteur pourra lire les indications génériques, stylistiques de l'auteur, les personnages principaux, le lieu,

⁵⁶ Jean Lacouture, « André Malraux : une vie dans le siècle ». Seuil, Paris 1973.

l'époque de l'action et le point de vue adopté par le narrateur. Contrairement à l'incipit, « l'**excipit** » ou « **épilogue** » marque généralement le dénouement et établit un nouvel équilibre lorsqu'il est situé à la fin d'un chapitre. Mais dans le roman moderne, il peut ne pas apporter de conclusion au récit.

Incipit remplit trois fonctions :

- 1- nouer le contrat de lecture. L'incipit indique la position de lecture à adopter pour le lecteur, en donnant souvent des indications génériques (à quel genre appartient le texte).
Ex : « Jinn et Phyllis passaient des vacances merveilleuses, dans l'espace, le plus loin possible des astres habités » annonce un roman de type fantastique (La Planète des Singes, Pierre Boulle).

« Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement du vendémiaire», annonce un roman historique, sur la Révolution française (Les Chouans, Balzac)

L'incipit du roman réaliste se caractérise, en général, par la référence à une date et des lieux précis, pour que le lecteur reconnaisse dans le texte ce qui existe hors du texte. L'auteur veut faire oublier le caractère fictif du roman, donner l'illusion que l'histoire racontée se confond avec le monde réel. Il utilise souvent le procédé du début « in media res » (expression latine qui signifie « au milieu des choses », c'est-à-dire que le récit commence au cœur de l'action), très efficace pour authentifier la fiction.

Ex: « La Condition humaine » par André Malraux.

- 2- informer : l'incipit répond aux trois questions : qui ? où ? quand ?

Le début du roman renseigne le lecteur sur : les personnages principaux, le lieu, l'époque de l'action.

- 3- intéresser : l'incipit suscite la curiosité du lecteur (en créant une atmosphère, en annonçant une thématique).

2- L'ANALYSE INTERNE DES RECITS.

Tout texte est articulé à un contexte socio-culturel qu'il contribue à reproduire ou à modifier. Le texte est indissociable du tissu social où il a été reproduit et, à

l'inverse, le corps social n'est pas séparable des textes grâce auxquels il s'édifie, se reproduit et se modifie.

Deux principes fondamentaux déterminent les concepts de base qui structurent toute l'approche dite interne (l'immanence) :

2.1. Distinction entre texte et « hors texte⁵⁷ ».

Elle constitue le principe de base de l'analyse interne des récits et implique, en tout cas, la distinction entre « énoncé / énonciation », « fiction / référent », « auteur / narrateur », « lecteur / narrataire »...

2.1.1. Enonce / Enonciation

Tout fait linguistique ou textuel peut s'analyser selon deux perspectives :

- dans la première, il est considéré comme « un énoncé », c'est-à-dire comme un produit fini, clos sur lui-même.
- dans la seconde, il est le produit d'« une énonciation », c'est-à-dire dans ses relations avec l'acte de communication au sein duquel il s'inscrit :
- Quelqu'un l'a produit,
- dans telles conditions,
- avec des intentions déterminées,
- pour quelqu'un d'autre,
- qui le comprend (ou non, dans telles conditions et de telle façon.

« L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès « d'appropriation ». Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre .

Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante « l'autre » en face de tu , quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet

⁵⁷ Dans le champ des études littéraires, ce que l'on nomme le **hors-texte** est liée aux notions entourant la paratextualité. Cette question est notamment étudiée par Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* (1987)². Comme son nom l'indique, le **hors-texte** représente tout ce qui se trouve à l'extérieur de la frontière du paratexte (quatrième de couverture, titre, préface, etc.). Le hors-texte est donc normalement considéré comme extra diégétique.

*autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire. »*⁵⁸

Parmi les indices spécifiques qui permettent d'identifier la position du locuteur, on peut citer :

Les déictiques appelés aussi « embrayeurs » par Jakobson, sont des types de signes qui ont bien un sens dans la langue (« je » désigne toujours la personne du locuteur ; « ce » possède bien le trait non-locuteur)...

2.1.1.1. Les expressions déictiques.

Parmi les expressions qui permettent en français de désigner un référent, que ce soit un être ou une chose, ou, de façon plus large, de construire une référence, on distingue trois types d'expressions.

1. Les expressions déictiques permettent d'identifier le référent par renvoi aux composantes de la situation *d'énonciation* ou « *deixis* » : « je lis le journal », « donne-moi ça », « il est venu ici hier » ne sont interprétables que si l'on se réfère aux données immédiates de la situation d'énonciation (à la personne du locuteur, à l'espace et au temps contemporains de l'énonciation)

2. D'autres expressions ne livrent le référent que si l'on se reporte au contexte discursif antécédent (le *cotexte*). Ce sont les *expressions anaphoriques* et *cataphoriques*⁵⁹ : pour comprendre « il lit le journal » (dans le cas où « il » n'est pas montré), ou bien « il le lui donne », il faut nécessairement revenir au cotexte⁶⁰. « Il », « le » et « lui » sont alors des représentants.

3. Il y a enfin des expressions dont le référent n'est identifiable ni par la situation immédiate d'énonciation, ni par le cotexte, mais par renvoi à des connaissances associées, extérieures au contexte discursif. Ces expressions ont en commun une certaine autonomie référentielle. Elles désignent directement des personnes, des notions, des lieux, sans passer par le cotexte.

⁵⁸ Emile Benveniste, « Problème de linguistique générale », « L'appareil formel de l'énonciation ». Gallimard, Paris, 1966.

⁵⁹ L'anaphore renvoie à un mot apparu précédemment. Elle désigne un référent. Elle est généralement placée après le référent. On parle de cataphore quand celle-ci est placée avant le référent.

⁶⁰ Claude Duchet, Isabelle Tournier, « Sociocritique », dans le Dictionnaire universel des littératures, publié sous la direction de Béatrice Didier, vol. 3, PUF, 1994 définit le cotexte comme : "[...] le cotexte appartient à la fois au texte et à l'espace référentiel, c'est-à-dire à l'espace des références (mais déjà sélectionnées, distribuées, opératoires), qui est aussi bien celui de la lecture que de l'écriture. Le cotexte est tout ce qui tient au texte, fait corps avec lui, ce qui vient avec lui (quand on lui arrache du sens).

2.1.1.2. Les déictiques.

Appelés aussi *embrayeurs* (Jakobson), indices ou indicateurs (Benveniste). Les déictiques sont des types de signes qui ont bien un sens dans la langue («je» désigne toujours la personne du locuteur, «ce» possède bien le trait «non-locuteur»

A la différence des noms communs, définissables par des traits sémantiques généraux, «je» ne peut se définir qu'en impliquant l'usage énonciatif qui en est fait. "*Je*" désigne la personne qui énonce "*Je*"» (Jakobson). C'est une sorte de nom propre de la personne.

Cette classe de signes linguistiques traverse les frontières de plusieurs catégories grammaticales, réunissant aussi bien :

- Certains pronoms personnels (mais pas tous: «je»/«tu», certains emplois de «nous» et «vous», par opposition à la 3e personne).
- Les adjectifs et pronoms possessifs de 1^{ère} et 2^{ème} personne du singulier et du pluriel.
- Les adjectifs et pronoms démonstratifs, avec les adverbes spatio-temporels «ici»/«là»/«là-bas» et les particules «-ci» et «-là» («celui-ci», «celui-là») quoique l'opposition de la proximité et de la distance tende à se neutraliser en français contemporain au profit de «là» ; les adverbes ou locutions adverbiales: «à gauche»/ «à droite», «hier»/ «aujourd'hui»/ «demain».
- Un temps verbal: le présent d'énonciation.
- Un mode verbal: l'impératif

De ce fait, dans son analyse du texte, l'étudiant doit être sensible à la situation de communication en posant des questions du genre : Qui parle ? (ou écrit), quelle est la part d'implication du sujet parlant ? à qui s'adresse-t-il ? A quel moment ? Pourquoi ? Quel est le référent ? ...

Tous les énoncés, des plus anodins aux plus ambigus constituent un acte de parole, tel que le définit Austin dans « Quand dire c'est faire »⁶¹ et peut être interprété différemment selon le locuteur (l'émetteur), l'interlocuteur (le récepteur), le contexte....

La diversité des finitions du concept de « discours », rendent difficile toute tentative de lui donner une définition précise. Le terme de « discours » recouvre plusieurs

⁶¹ John Langshaw, Austin, « *quand dire, c'est faire* », Seuil, 1962.

acceptions selon les chercheurs ; certains lui donnent une définition très restreinte, d'autres en font un synonyme de « texte » ou « d'énoncé ».

Nous pouvons, néanmoins retenir que le discours est une unité linguistique de dimension supérieure à la phrase (transphrastique), un message pris globalement. Il désigne aussi un ensemble d'énoncés de dimension variable produits à partir d'une position sociale ou idéologique ; comme c'est le cas par exemple de la déclaration d'une personnalité politique ou syndicale. Par discours, on envisage aussi la conversation comme type particulier d'énonciation.

En partant du mode de fonctionnement de l'énonciation, Benveniste (1966) oppose le discours à la langue qui est un ensemble fini relativement stable d'éléments potentiels.

C'est le lieu où s'exerce la créativité et la contextualisation qui confèrent de nouvelles valeurs aux unités de la langue. Il définit ensuite l'énonciation comme : *« l'acte individuel par lequel un locuteur met en fonctionnement le système de la langue ».*

D'autre part, le discours est défini comme : l'utilisation d'énoncés dans leur combinaison pour l'accomplissement d'actes sociaux. Le discours remplit trois fonctions :

- une fonction locutoire (ce que disent les mots) ;
- une fonction illocutoire (ce que l'on fait par les mots: accuser, ordonner, demander une information, etc....) ; par l'acte illocutoire, s'instaure une relation, un rapport entre les interactants ;
- une fonction perlocutoire (le but visé), agir ou chercher à agir sur l'interlocuteur.

Le discours est donc conçu par les théoriciens de l'énonciation et de la pragmatique comme un ensemble d'énoncés considérés dans leur dimension interactive, leur pouvoir d'action sur autrui, leur inscription dans une situation d'énonciation dont les paramètres sont : l'énonciateur, l'allocutaire, le moment de l'énonciation et le lieu de l'énonciation.

En d'autres termes, toute communication est une situation qui met en jeu des acteurs sociaux, des positions et des relations entre un émetteur, un ou plusieurs récepteurs et le contexte externe et interne de la communication.

3- Les différentes approches ou méthodes en analyse de discours

3.1. L'approche communicationnelle

Comprendre un discours, saisir l'intention qui s'y exprime, ce n'est pas seulement extraire

ou reconstituer des informations pour les intégrer à ce que l'on connaît déjà. C'est plutôt identifier la fonction de cette information dans la situation de discours où elle est produite. Tout discours a des propriétés textuelles puisqu'il s'accomplit dans certaines conditions de communication. On s'aperçoit alors que tout discours dépend de circonstances de communication particulières et que chacune de ces circonstances est le produit d'un certain nombre de composantes qu'il faut inventorier.

Dès lors, il est possible d'établir une relation étroite entre ces composantes et les caractéristiques des discours qui en dépendent.

Le schéma de la communication selon JAKOBSON

À l'origine de l'approche communicationnelle ou fonctionnelle se trouve la réflexion conduite par Jakobson (1960) sur le fonctionnement de la communication linguistique. L'hypothèse de Jakobson a consisté à réduire la diversité des échanges sociaux sous la forme d'un modèle de la communication construit à partir des paramètres présents dans un procès de communication : l'émetteur, le destinataire, le contexte, le canal de transmission, le code linguistique et le message réalisé.

À ces six composantes d'un acte de communication, Jakobson associe six principales fonctions: la fonction référentielle, la fonction émotive, la fonction conative, la fonction phatique, la fonction poétique, la fonction métalinguistique.

Deux autres principes d'enrichissement ont été apportés à la théorie de Jakobson par Catherine Kerbrat Orecchioni: ils se situent au niveau des deux sphères de l'émetteur et du récepteur, auxquelles cette auteure associe aux côtés des compétences strictement linguistiques (et paralinguistiques):

- les déterminations psychologiques et psychanalytiques qui jouent un rôle important dans les opérations d'encodage / décodage ;
- les compétences culturelles (ou encyclopédiques) qui englobent l'ensemble des savoirs implicites que l'émetteur et le récepteur possèdent sur le monde et l'ensemble des systèmes d'interprétation et d'évaluation de l'univers référentiel (compétence idéologique). Ces deux types de compétences entretiennent avec la compétence linguistique des relations très étroites, pas toujours faciles à définir et dont la spécificité accentue les divergences entre les variétés des usages.

3.2. L'approche énonciative

Cette approche fait appel au concept d' « énonciation ». L'intérêt est porté à tous les phénomènes liés aux conditions de production du discours pour la compréhension du fonctionnement de la langue. Lorsqu'on aborde le sens des unités linguistiques, on est inévitablement amené à les relier à des facteurs extralinguistiques, c'est-à-dire à leur référence comme à leur prise en charge par un énonciateur. La relation de toutes ces unités aux conditions de leur production suppose la prise en compte de la théorie de l'énonciation, qui d'une autre manière articule le linguistique sur l'extralinguistique ; c'est-à-dire le discours à ses conditions de production.

À l'origine de cette démarche, Émile Benveniste (1966, 1970) qui, dans son travail, avance une définition de l'énonciation : « *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »⁶²

Il accompagne cette définition par une théorie générale des indicateurs linguistiques (pronoms personnels, formes verbales, déictiques spatiaux et temporels, modalisateurs) par l'intermédiaire desquels le locuteur s'inscrit dans l'énoncé, c'est-à-dire selon Benveniste des « *actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée par un locuteur* »⁶³.

Pour parler de *JE*, *TU*, *IL* et autres pronoms, l'auteur (à la suite de Jakobson) utilise le terme d'embrayeurs ; il entend par là que les pronoms désignant la personne branchent l'énoncé à l'instance qui l'énonce ;

a- les pronoms personnels qui désignent les “instances du procès d'énonciation (je/tu ou nous/vous) opposés à la troisième personne (il/ils) qui désigne le référent dont on parle (la non- personne) ;

b- les déterminants qui organisent le monde de l'énoncé autour de l'instance d'énonciation (mon, ton, son, ce,) ;

c - les formes temporelles dont le paradigme est partagé par Benveniste en deux systèmes ; les temps du discours où le point de repère qui sert à ancrer les indications temporelles est le moment d'énonciation (moment où je parle ou écris). Centré sur le présent d'énonciation, le discours peut comprendre tous les autres temps verbaux dont : le passé

⁶² E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard, 1966, 1974.

⁶³ Ibid

composé, le futur simple, le futur antérieur, le conditionnel, le passé antérieur et le plus-que-parfait.

Le temps du récit par lequel l'ancrage se fait en disjonction avec le présent d'énonciation est centré autour du passé simple. Le récit comprend : le plus-que-parfait, l'imparfait, le conditionnel, le passé antérieur et le passé simple. *«Ainsi se trouve établie une distinction entre, d'une part un plan d'énonciation qui relève du discours, et d'autre part, un plan d'énonciation historique qui caractérise le récit des événements passés sans aucune intervention du locuteur» (Benveniste, 1966).*

Ainsi, pour l'auteur, il suffirait à un analyste de porter le regard sur l'acte par lequel le discours est produit pour se rendre compte que le locuteur est le paramètre essentiel dans la mise en fonctionnement de la langue. En d'autres termes, *«Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques d'une part, et au moyen de procédés accessoires de l'autre ».*

Ainsi l'appareil formel de l'énonciation contient les éléments d'ancrage des relations intersubjectives.

«Dès qu'il (l'énonciateur) se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre en face de lui (...), postule un allocutaire (...). Ce qui, en général, caractérise l'énonciation est l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif».

3.2.1. La modalisation

Elle peut être définie comme ce qui « module » ou « modifie » la relation du sujet avec son énoncé.

La modalisation est ce par quoi un sujet dans le discours modifie, nuance, transforme la relation qu'il entretient avec ce qu'il dit. Elle est cet espace de sens creusé entre le sujet de la parole et ses énoncés. Elle module donc l'attitude que l'énonciateur adopte par rapport à son discours : c'est toute la différence entre « je chante » d'un côté et les « je dois chanter », « je chanterai peut-être », « je chanterai, mais faux », etc.

La modalisation est une des caractéristiques essentielles de la relation entre la personne et son discours, et c'est par elle que nous pouvons saisir combien la personne, ancrée dans son langage, est aussi pour une part identifiée par l'utilisation qu'elle en fait.

Dans cette perspective, la modalisation contribue à définir aussi bien l'identité du sujet de l'énonciation que celle de n'importe quel personnage présent à l'intérieur d'un discours, et a fortiori dans une œuvre littéraire.

3.2.2. Les modulations de vérité.

Une des formes de la modalisation permet tout d'abord à l'énonciateur de faire varier, selon une large gamme de degrés possibles, la manière dont il assume la vérité ou le degré de réalité de ce qu'il dit : variations entre la certitude et l'incertitude, la probabilité ou l'improbabilité.

Elle est donc essentielle dans l'étude et la pratique de l'argumentation. Les moyens linguistiques permettant de moduler ainsi notre degré d'adhésion quant à la vérité ou la réalité de ce que nous énonçons sont extrêmement variés.

On peut insister notamment sur :

- les verbes à valeur modale qui partagent avec les auxiliaires modaux (vouloir, devoir, croire, savoir, pouvoir) cette particularité de pouvoir être suivis d'un autre verbe à l'infinitif (« il m'a semblé entendre », « il paraissait chercher quelque chose ») ;
- les adjectifs qualificatifs à valeur modale (certain, probable, possible, etc., et leurs antonymes), les adverbes ou groupes circonstanciels qui renforcent ou atténuent un jugement (les « bien entendu », « certainement », « sans aucun doute », « bel et bien », « sans doute », « vraisemblablement », « peut-être ») ;
- les modes verbaux qui installent dans le système de la langue lui-même les formes d'appréhension du réel (indicatif, subjonctif, conditionnel) ; le subjonctif est ainsi convoqué par sa mise en perspective dans le cadre général de la modalisation ;
- les instruments du plan de l'expression, à l'écrit (soulignements, italiques ou caractères gras qui insistent sur l'affirmation du sens, guillemets qui, outre la citation, peuvent signaler au contraire une non-adhésion), à l'oral (modulations intonatives qui font affleurer le doute ou renforcent la certitude), et dans les langages non verbaux (mouvements de sourcils ou de bouche qui, avec d'autres codifications culturelles de la gestualité, modulent notre croyance en la vérité de ce qui s'énonce).

Tous ces éléments sont à étudier dans tous les textes où ils apparaissent, mais ils occupent une place majeure dans le travail sur l'argumentation, ainsi que dans les exercices d'écriture d'invention à dimension argumentative.

3.2.3. L'évaluation et l'appréciation

A cette modalisation du vrai, un autre domaine modal se dessine, celui de l'appréciation et de l'évaluation. Là encore, le champ de l'appréciation positive et de la dépréciation est très vaste : il comprend les termes péjoratifs et mélioratifs, les suffixes, les citations des particularités individuelles (idiolectales) ou sociales (sociolectales) de la parole, etc.

La modalisation évaluative installe l'énonciateur du côté du jugement. Il implique donc une certaine position (d'autorité par exemple) dans la situation de communication qui donne à ce jugement sa légitimité et sa pertinence.

3.2.4. La modalisation des sujets et les styles personnels

Les verbes modaux susceptibles d'être employés comme auxiliaires sont pour l'essentiel : vouloir, devoir, croire, savoir, pouvoir... faire ou être. On observe que « faire » peut non seulement être modalisé, mais qu'il peut aussi modaliser à son tour tous les autres verbes modaux (faire croire, faire savoir, etc...) pour en arriver à se modaliser lui-même.

Au-delà de leur statut purement syntaxique et verbal, on peut découvrir la portée plus générale des valeurs modales, manifestées par ces verbes, mais aussi par des noms (vouloir : intention, volonté, désir, etc.) et être amenés à s'apercevoir alors que ces modalités peuvent définir des types de comportements, et donc des types de « sujets » selon les actes et comportements qu'ils accomplissent ou adoptent.

Une typologie commode pour les leur faire distinguer serait par exemple la suivante :

Le sujet de désir sera dominé par la modalité du vouloir qui mettra dans son champ d'influence les autres modalités, celles du savoir, celle du pouvoir, et celle du faire.

A partir de l'étude d'un problème grammatical (la modalité), à percevoir les instruments d'une configuration des attitudes qu'il conviendra naturellement de préciser

et d'approfondir lors de l'analyse des textes. Au-delà, ces éléments peuvent être réinvestis dans l'analyse des attitudes dans les échanges de la vie courante.

Récapitulons : On appelle "marques de la subjectivité" toutes les traces que laisse celui qui parle dans son énoncé. Parmi les indices d'énonciation, on appelle "modalisations" les éléments qui expriment une appréciation portée sur le contenu de l'énoncé ou sur l'objet dont on parle (évaluation, sentiment). On appelle "modalisateurs" les mots ou expressions signalant le degré d'adhésion de l'énonciateur aux idées formulées. On distingue donc deux aspects de la subjectivité :

l'évaluatif et l'affectif.

Modalités évaluatives.	Adverbes, prépositions, groupes circonstanciels, Interjections.	Verbes et adjectifs.	Noms, modes verbaux, ponctuation et typographie.
I. Modulations de la vérité. <u>1- Degré de vérité :</u> L'énonciateur prend plus ou moins en charge les propos qu'il tient, se porte plus ou moins garant de leur validité : vrai / faux ... (jugement implicite sur la véracité de l'énoncé)	<u>Pour valider l'assertion :</u> bien sûr, assurément, incontestablement, de toute évidence, vraiment, à n'en pas douter ... <u>Pour affaiblir l'assertion :</u> à vrai dire, en toute franchise, à mon avis, personnellement, selon moi ..., selon certains ... suivant Untel..., (on pense) en général (que)..., (on peut) à la rigueur (dire)..	<u>Verbes d'opinion :</u> je pense, je crois, je considère, je suis d'avis, j'ai l'impression, je suis sûr, j'ignore, j'imagine, je reconnais, j'admets, je me doute, ... prétendre, avouer, reconnaître, prétexter, mentir démontrer ... <u>Tours impersonnels :</u> il est vrai, il est évident, indéniable, il va sans dire...	<u>A l'oral :</u> modulations intonatives qui font affleurer le doute ou renforcent la certitude. <u>Typographie :</u> insistance sur l'affirmation du sens marquée par - soulignements, - caractères italiques - lettres grasses - Majuscules. <u>Figures de rhétorique :</u> ironie, hyperbole, litote.
<u>2) Degré de réalité, de certitude:</u> L'énonciateur situe son attitude par rapport à la réalisation d'un événement, il situe son dire par rapport au certain, au possible, au vraisemblable.	Bien entendu, certainement, sûrement, sans aucun doute, indéniablement ... En fait, bel et bien ... probablement, vraisemblablement, selon toute vraisemblance ... sans doute, peut-être, apparemment ...	<u>Adjectifs qualificatifs à valeur modale (et leurs antonymes) :</u> il est inévitable, probable, douteux, faux ; il est certain, possible que, il n'est pas exclu que ..., (incises) : c'est possible... <u>Verbes à valeur modale (suivis d'un infinitif) :</u> Sembler, paraître, apparaître, avoir l'air ; il	<u>Modes verbaux,</u> formes d'appréhension du réel : <u>indicatif</u> (adhésion plus ou moins forte) : "Crois-tu qu'il viendra ?" <u>subjonctif</u> (mise à distance) : "Crois-tu qu'il vienne ?" <u>Valeur modale des temps de l'indicatif :</u>

Cela va du "presque sûr" à "l'extrêmement improbable".	<u>Double négation</u> : il n'est pas impossible qu'il ne vienne pas...	paraît dormir... (réserves) : semble-t-il ... <u>Auxiliaires modaux</u> : pouvoir, devoir ; croire, savoir ; faire (faire croire, faire savoir...) ; il peut pleuvoir ...	"On a sonné, ce sera le facteur" (supposition). "On se croirait au printemps" (hypothèse irréaliste) <u>conditionnel</u> (scepticisme, mise à distance, réserves) .
II. Evaluations, appréciations. (apprécier = dire le prix) 2- Degré de valeur : L'énonciateur porte des jugements de valeur : bien/ mal ; bon / mauvais... <u>Vocabulaire évaluatif</u> : termes valorisants (mélioratifs) / dévalorisants (péjoratifs)	<u>Appréciation positive</u> : Heureusement, merveilleusement, parfaitement ; assez ... <u>Appréciation dépréciative</u> : par malheur ; trop, peu ... <u>Adverbes d'intensité</u> : si, tellement ... <u>Exclamations marquant l'intensité</u> : Quel ... ! combien ... ! <u>Citation des particularités individuelles</u> (idiolectales) <u>ou sociales</u> (sociolectales) de la parole : usages locaux, jargons, argot, langue administrative ...	<u>Evaluation quantitative</u> : grand / petit ; chaud / froid ... <u>Evaluation esthétique</u> : beau / laid ; hideux... <u>Evaluation morale</u> : bon / méchant ; imbécile / génie, magnifique / minable ; admirable... il est heureux que..., il est navrant que...	<u>Guillemets qui signalent une non-adhésion</u> (distance plus ou moins ironique) : Cette "bonne action" nous coûte cher... ou au contraire <u>une adhésion</u> . <u>Noms péjoratifs ou mélioratifs</u> : Un lâche, un héros ; perfection, horreur, qualité, défaut ... <u>Noms connotés en terme de niveau de langue</u> : baraque (vs) maison ; bagnole (vs) voiture... <u>Suffixes péjoratifs</u> : chauffard ; paperasse ; populace ; blanchâtre...
III. <u>Modalisation de la volonté et de la nécessité</u> : L'énonciateur présente l'action comme voulue, obligatoire ou permise	Nécessairement, volontairement, forcément, obligatoirement ...	<u>Auxiliaires modaux</u> : vouloir, devoir, pouvoir : il doit partir ; vous pouvez descendre ... Il faut que...Refuser, désirer ... Obligatoire, nécessaire, souhaitable, interdit, permis ...	<u>Modes verbaux</u> : impératif, subjonctif d'ordre ou de souhait : Puisse-t-il venir !
<u>Modalités affectives</u> : L'énonciateur suggère une impression, exprime un <u>engagement affectif</u> , un sentiment, utilise des mots impliquant une <u>réaction</u>	hélas, tant mieux ... bravo !	<u>Termes affectifs</u> :- drôle, effrayant, insupportable, poignant, pathétique, pitoyable, émouvant, touchant, révoltant ... - pauvre (antéposé) :..., - aimer, détester ; souffrir...craindre, espérer ... "J'admire sa réussite"	<u>Exclamations, interrogations</u> <u>Termes affectifs</u> : Amour, sentiment, émotion ... cruauté ... tendresse ...

Mise en application de l'approche énonciative.

« J'ai bien relu votre proposition de contrat de la semaine dernière, mais il y a quelques détails qui n'ont pas été évoqués lors de notre rencontre. D'abord, je constate qu'au lieu de votre prétendu « tarif privilégié », vous allez en réalité me faire payer le prix fort. Ensuite, il y a ce texte en petits caractères là en bas, qui apporte de sacrées restrictions. Regardez-moi ces clauses : avec ça, je me retrouve pieds et poings liés ! »

I - Les personnes et les choses

1) Pronoms personnels

- *je, me, moi* : pronoms personnels de la 1ère personne du singulier, qui expriment le locuteur, celui qui parle ;
- *vous* est ici un *vous* de politesse, ce pronom morphologiquement de la 2ème personne du pluriel équivaut à un singulier, il correspond à l'allocutaire, celui à qui *je* parle.

2) Les possessifs

- *votre* (proposition) est un adjectif possessif de la 2ème personne du pluriel, avec la même remarque que ci-dessus pour le pluriel de politesse ; il établit un lien à l'allocutaire ;
- *notre* (rencontre) : adjectif possessif de la 1ère personne du pluriel, qui établit un lien au locuteur et à l'allocutaire ensemble.

3) Les démonstratifs

- *ce* (texte) - *ces* (clauses) sont des adjectifs démonstratifs qui sont accompagnés par un élément extra-linguistique, un geste du locuteur à l'intention de son allocutaire, pour désigner des éléments qu'ils ont conjointement sous les yeux ;
- *ça* (dernière phrase) est un pronom démonstratif qui est accompagné d'un geste, mais qui correspond aussi à ce que *je* viens de relever et de *vous* montrer.

II - Les circonstances

1) Temps

- la semaine *dernière* : l'adjectif permet de situer ce moment, une semaine avant le moment présent de l'énonciation.

2) Lieu

- *là / en bas* : adverbes par lesquels le locuteur désigne par un geste un endroit précis par rapport à lui-même et à l'allocataire.

III - Les verbes

1) Présent

- *il y a / je constate / il y a / apporte* : il s'agit du présent véritable, ou présent d'énonciation, qui exprime ce qui est vrai pendant qu'on le dit ; mais on peut remarquer qu'il est plus ou moins élargi, il englobe aussi un passé récent.

2) Passé composé

- *j'ai relu / n'ont pas été évoqués* : le passé composé correspond à un événement passé qui a des prolongements ou des conséquences dans le présent.

3) Futur

- *vous allez me faire payer* n'est pas un futur simple, mais une périphrase morphologiquement au présent, qui sert à exprimer un futur proche ; *aller* fonctionne comme un semi-auxiliaire ;
- *je me retrouve* est un verbe au présent, mais avec une valeur temporelle, qui est celle d'un futur proche, presque immédiat ; on remarquera pourtant qu'ici, cet élément est soumis à condition (sous-entendu : si j'accepte).

4) Impératif

- *regardez* : l'impératif cumule les aspects déictiques : c'est le locuteur qui parle, et qui s'adresse à l'allocataire ; il lui parle au présent, mais pour une réalisation de l'action dans un futur proche ; l'aspect spatial n'est pas non plus absent ; enfin, il correspond à un acte de parole, puisque par la parole le locuteur agit sur son allocataire, sa parole entraîne une réaction de l'allocataire, un ordre entraîne une obéissance, compte tenu bien sûr que nous sommes ici dans une situation courtoise.

Voici, sous forme de tableau récapitulatif, comment reconnaître un énoncé ancré dans la situation d'énonciation et un énoncé coupé de la situation d'énonciation.

I- Énoncé ancré dans la situation d'énonciation	II- Énoncé coupé de la situation d'énonciation
On dit qu'un énoncé est ancré dans la situation lorsqu'il n'y a aucun décalage entre ce qu'une personne dit ou écrit, et le moment où elle le dit ou l'écrit . C'est le cas des <i>lettres, des dialogues, ou des discours</i> .	On dit qu'un énoncé est coupé de la situation d'énonciation lorsqu'un certain temps s'est écoulé entre ce qu'on raconte, ce dont on parle, et le moment où l'on en parle (ou écrit). C'est le cas de <i>récits (romans par ex) au passé</i> .
Le système de temps verbaux dominant, dans un énoncé ancré dans la situation d'énonciation est le présent de l'indicatif (+ le passé composé et le futur, imparfait) .	Le système de temps verbaux dominant, dans un énoncé coupé de la situation d'énonciation est l'ensemble des temps du récit (imparfait, passé simple, plus-que-parfait, conditionnel)
Les pronoms personnels, pronoms possessifs, ou adjectifs possessifs, les indicateurs de temps sont principalement ceux de la 1ère et de la 2ème personne .	Les pronoms personnels, pronoms possessifs, ou adjectifs possessifs, les indicateurs de temps sont principalement ceux de la 3ème personne .

3.2.5. Le discours rapporté.

Il s'agit de tout discours pris en charge par un autre locuteur que l'auteur du texte.

1- Quand le discours est **direct**, le locuteur donne l'impression de se retrancher derrière la parole reproduite : il restitue fidèlement ce qui est dit et le discours (en général introduit par des guillemets et/ou un tiret, est caractérisé par les marques de l'oral (marques d'énonciation : première et deuxième personnes, présent de l'indicatif, questions directes, indices spatio-temporels liés à l'énonciation, etc.) Le verbe introducteur peut précéder le discours ou le suivre, ou être placé à l'intérieur dans une proposition incise.

1- Quand le discours est **indirect**, le locuteur ou le narrateur prend en charge les paroles rapportées, c'est une reformulation sans garantie de fidélité au discours d'origine. Ce discours dépend syntaxiquement d'un verbe introducteur, il subit des modifications (troisième personne au lieu de la première et de la deuxième, temps du récit,

références spatio-temporelles du récit, plus d'interrogation directe ni d'exclamation, etc.) :

3- Le discours indirect libre relève à la fois du discours direct (les propos ne sont pas rapportés dans une subordonnée et ils gardent les marques orales) et du discours indirect (transposition des personnes et des temps).

Dans le récit, il est fréquemment employé par les romanciers depuis Flaubert et Zola. Il permet de reprendre les paroles, les pensées du personnage sans les dissocier nettement du point de vue du narrateur, sans interrompre le cours de la narration ; il lui donne un effet de réalité. Il n'est pas toujours facile de distinguer les discours ou monologues intérieurs des personnages et le récit, les commentaires du narrateur.

Dans le texte argumentatif, le discours indirect libre permet d'introduire souplement l'opinion d'un autre. Il faut prendre garde alors à ne pas attribuer à l'argumentateur une opinion qui n'est pas la sienne.

4- Le discours narrativisé consiste en un récit de paroles, une sorte de résumé, sans citation de ces paroles.

Au sens large, on peut considérer comme discours rapporté toutes les **traces du discours d'autrui**, même sans locuteur précis : la mise entre guillemets, les *selon X*, *m'a-t-on dit*, les allusions, les citations cachées, etc.

4- THEORIE DE LA RECEPTION.

L'histoire de la lecture est fondée sur une disjonction :

- le texte, ou trace écrite, est fixe, durable et transmissible.

- la lecture est éphémère, inventive, plurielle, plurivoque. D'ailleurs, elle est toujours fragmentée : d'une part parce qu'elle est farcie d'interruptions — on lit rarement un texte d'un seul coup — d'autre part, parce que tributaire de la mémoire que nous en gardons. Donc, jamais fidèle, toujours à désambiguïser.

Plus influente depuis les années 70 et le début des années 80 en Allemagne et en Europe de l'ouest, cette approche de l'analyse textuelle signifie qu'un « texte » - que ce soit un livre, un film, ou tout autre travail créateur - n'est pas simplement passivement accepté par l'assistance, mais que le lecteur/télespectateur interprète les significations du texte basées sur les différentes expériences culturelles de fond et de vie. Essentiellement, la signification d'un texte n'est pas inhérente dans le texte lui-même, mais est créée dans le rapport entre le texte et le lecteur.

Cette ambivalence est désormais caractéristique de la réalisation et de l'actualisation des textes littéraires. Les travaux de Hans Robert Jauss, réunis dans « *Pour une esthétique de la réception* ») et de Wolfgang Iser, « *L'acte de lecture et Théorie de l'effet esthétique* », répondent à cette préoccupation. Dans cette optique, l'École de Constance (dont Iser et Jauss sont les principaux tenants) propose une approche relationnelle où le tiers état - lecteur/public- serait la pierre angulaire d'une nouvelle perspective communicationnelle de la littérature. Autrement dit, on constate depuis peu que la lecture et la réception de la littérature sont aussi productives de sens : effectivement, sans lecteur le texte n'existe pas. C'est l'actualisation du texte par la lecture qui lui permet d'entrer dans l'histoire, de jouer un rôle, de se socialiser.

Le public, donc, devant le texte à lire, serait influencé par tout ce qui s'est fait avant lui et malgré lui, les conventions faisant en sorte qu'il attend quelque chose de cette mémoire conservée. Et la valeur esthétique de l'œuvre sera déterminée par la distanciation du texte par rapport à cette mémoire; c'est ce que Jauss nomme **l'écart esthétique**. Par exemple, comme lorsqu'un genre déjoue progressivement les attentes du lecteur. D'où la fonction sociale de la littérature : lorsque l'œuvre change notre vision du monde, il s'établit un rapport, de remise en question, entre littérature et société.

Bien que déjà inscrit dans le texte, le sens reste toujours à actualiser, rôle qui revient évidemment au public.

1 - La dimension productrice de l'expérience esthétique, propre au créateur : par celle-ci, l'auteur libère la réalité de ce qui ne lui est pas familier et forme une réalité nouvelle, une fiction qui ne s'oppose pas à la réalité quotidienne mais nous renseigne sur elle.

2 - la dimension réceptrice de l'expérience esthétique où un tiers état, le lecteur, prend plaisir au renouvellement de sa perception du monde par le biais d'une perspective nouvelle. À la condition qu'il soit réceptif aux effets que le texte recèle, le lecteur pourra faire ressurgir le sens de ce texte. Le texte littéraire passe par le lecteur, qui l'interprète ou l'actualise et révèle ainsi son sens et sa valeur.

Dernier aspect: celui-ci interpelle le lecteur et suscite son adhésion. Autrement dit, cet aspect est cette propension (prédisposition) du lecteur à s'identifier aux personnages et aux situations véhiculées par le texte. En ce sens, Jauss parle d'effets communicatifs. Il s'établit un lien, entre le texte et le lecteur, qui est purement dialogique, où ceux-ci collaborent en vue de fonder l'expérience esthétique sur une inter-subjectivité.

Wolfgang Iser

Chez Wolfgang Iser, contrairement à Jauss où le sens est à révéler, le sens est toujours à construire. Comme chez Jauss, ceci n'est possible qu'à la condition qu'une intention habite le lecteur : « [...] l'intention de lire, aussi minimale soit-elle, intention qui engage l'acte de lecture lui-même et qui cherche son accomplissement dans la lecture jusqu'à ce que cette dernière prenne fin ».

La lecture, c'est la rencontre de deux pôles : l'un, artistique et propre au texte, l'autre esthétique et propre au lecteur. Donc, le texte, portant en lui-même les conditions de sa réalisation, parle au lecteur, le guide afin qu'il réalise ce qui y est implicite. Ce qui est implicite au texte, c'est d'abord la situation qui sert d'arrière-plan à sa réalisation.

D'une part, la situation qui entoure l'auteur, appuyé de sa position sur la Terre et dans l'Histoire, elle s'inscrit fondamentalement dans son époque, y joue un rôle, elle est convoquée quelles que soient les époques pour soutenir, accompagner ou juger les actions des Hommes, appuyé de sa culture, de ses valeurs, ses expériences, ses connaissances et capable d'articuler

un lien artistique logique (le texte) entre tout ceci.

Donc, l'auteur écrit un texte, lui aussi normalisé par des structures et des conventions qui sont à la fois textuelles et extratextuelles.

D'autre part, ce texte nécessite un lecteur, appuyé de sa position sur la Terre et dans l'Histoire, appuyé de sa société, de son éducation, son enfance, sa sensibilité et habile à établir un lien logique (la lecture) entre tout cela, entre toutes ces conventions. Donc, pour que la communication s'accomplisse, il doit s'établir un rapport entre texte et lecteur. Il faut nécessairement que la lecture soit dialogique : « *il en peut naître désormais la situation-cadre où le texte et le lecteur atteignent la convergence* ».

4.1. Définition des concepts

4.1.1. L'écart esthétique.

L'écart esthétique est une notion importante de la théorie de la réception développée par le théoricien de la littérature Hans Robert Jauss. Il s'agit de la distanciation qui existe entre l'attente du lecteur vis-à-vis de l'œuvre et l'œuvre elle-même.

Et pour Jauss, c'est cet écart qui donne sa valeur esthétique à l'œuvre.

Pour l'esthétique de la réception, cet écart détermine la valeur de l'œuvre littéraire. Ainsi Jauss va-t-il donner deux exemples totalement opposés :

Le premier est celui d'une œuvre qui correspond en tout à l'attente des lecteurs de son temps, ne crée ni surprise, ni dérangement.

Pour l'auteur, cette œuvre appartient à la catégorie de l' "art culinaire", véritable mélange d'ingrédients dont on sait qu'ils vont plaire.

A l'inverse, l'œuvre qui suscitera chez son premier public étonnement et perplexité, parfois même rejet total, mais qui pour la postérité, les publics ultérieurs deviendra une évidence esthétique, participant pleinement à leur horizon d'attente, lorsque sa négativité originelle se change en évidence, elle devient un classique de la littérature, ce que l'on appelle un chef-d'œuvre. [...]

4.1.2. L'horizon d'attente.

L'horizon d'attente constitue un genre de cheminement ou de prédisposition, objectivement formulable, à l'acte de lecture. Ce concept relève de trois facteurs :

- « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève ;
- la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance;
- l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne».

Pour conclure sur les apports des théories de la réception dans le domaine de la didactique des textes littéraires, on pourrait retenir quelques points incontournables dont un enseignant devrait tenir compte très tôt :

- la signification d'un texte dépend de la relation qui s'établit entre le lecteur et lui.
- l'œuvre littéraire de qualité est riche d'interprétations multiples
- les mises en relation avec d'autres textes ouvrent la voie à une intertextualité toujours très porteuse.
- pour percevoir ce qu'il y a dans un texte littéraire riche, l'étudiant doit avoir acquis des compétences diversifiées (linguistiques, littéraires, culturelles...).
- la signification d'une œuvre naît de l'interaction entre les effets programmés par le livre et les compétences de l'étudiant qui le rendent capable de les percevoir puis de les interpréter.

Le répertoire du texte ne distingue pas la fiction de la réalité mais use de la première pour nous informer sur la seconde. Il s'agit donc d'établir un référent commun. Pour ce faire, il puise dans deux types de normes : littéraires et extra-littéraires, ou textuelles et extra-textuelles. Les premières recouvrent tout ce qui fait référence à la tradition littéraire (citations, intertextualités, etc.). Les secondes sont d'ordre social. Elles recouvrent tous les discours grâce auxquels on comprend le monde. Dans cette optique, nous pourrions relier les normes extra-textuelles de Iser, au plurilinguisme de Mikhaïl Bakhtine ou à l'intertextualité de Julia Kristeva.

5- L'INTERTEXTUALITE.

« Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de 7000 ans qu'il y a des hommes et qui pensent »⁶⁴

L'intertextualité est une pratique d'écriture ancienne et antérieure au contexte théorique des années 60 qui la conceptualise.

Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'autres textes. L'intertextualité serait seulement le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature.

« L'intertextualité est le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui, in absentia (allusion) ou l'inscrire, in praesentia (citation) »

Définition minimale: l'intertextualité est un élément constitutif de la littérature.

Depuis qu'elle a été définie théoriquement par Julia Kristeva à la fin des années 60, l'intertextualité s'est imposée dans le champ critique comme une notion dominante: on prenait acte du fait qu' « un texte quel qu'il soit est toujours traversé par d'autres textes ». Cette idée n'est pas moderne. Ce qui est nouveau c'est la proposition d'un nouveau mode de lecture et d'interprétation.

La notion d'intertextualité s'est tellement généralisée (extension dans les définitions; où commence et où finit l'intertexte ?) que l'on risque de considérer que tout est intertexte (y compris la plus subjective impression de lecture). Le piège dans lequel on risquerait de tomber c'est d'utiliser l'intertextualité comme l'alibi moderniste, recouvert d'un vernis théorique, donné à la lecture impressionniste et subjective.

A considérer que tout est intertexte, on risque de priver l'intertextualité de sa spécificité et de faire perdre à la notion toute efficacité.

Aussi les questions que nous devons nous poser sont :

- 1- la nature de l'intertexte
- 2- les limites de l'intertexte
- 3- sous quelle forme a-t-il été repris ?
- 4- comment le reconnaître (ses indices) ?

⁶⁴ Jean de La Bruyère, « Les Caractères ou les mœurs de ce siècle », Paris, Gallimard, coll. » Bibliothèque de la Pléiade » 1951.

5- Pourquoi est-elle devenue une notion dans la critique du XX^{ème} ?

Parce que Kristeva la considère comme une pure force à l'œuvre dans un texte quel qu'il soit. Seulement ce qui l'intéresse dans cette notion, c'est que son intérêt ne réside pas dans l'objet intertexte mais dans le processus qui, selon elle, fonde l'intertextualité.

Pour Kristeva l'intertextualité est essentiellement :

« une permutation de textes » : elle désigne le fait que :

« dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent ».

Le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieur, détruits, niés, repris. La question de l'identification de l'intertexte perd dès lors sa pertinence.

L'intertextualité, pour Kristeva, ne signifie jamais le mouvement par lequel un texte reproduit un texte antérieur, fût-ce en le déformant, mais un processus indéfini, une dynamique textuelle.

Dans *La Révolution du langage poétique* (1974, Le Seuil) elle insistera de nouveau sur le fait que l'intertextualité est non pas une imitation ou une reproduction, mais une transposition.

« L'intertextualité est la transposition d'un ou de plusieurs systèmes de signes en un autre ».

L'intertextualité est ainsi inséparable d'une conception du texte comme productivité.

*« Le texte est une productivité - cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style) , 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, même écrit (fixé) il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production- il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif, peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et ne construit une autre langue »*⁶⁵

Il se produit une double interaction :

1-entre le texte et le lecteur.

2-entre le texte (écriture) et la langue.

De même qu'un texte fait se combiner et permuter des énoncés issus d'écrits antérieurs, il opère sur la langue un travail de redistribution.

⁶⁵ Roland BARTHES « texte », in Encyclopédie Universalis.

« Le texte (tel que le définit Kristeva dans le cadre de la théorie du texte) est essentiellement un intertexte. S'il est intertextuel ce n'est pas parce qu'il contient des éléments empruntés, imités ou déformés, mais parce que l'écriture qui le produit procède par redistribution, déconstruction, dissémination de textes antérieurs.

« Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante: tout texte est un tissu nouveau de citations révolues ».

L'intertextualité n'est donc conçue ni comme un phénomène d'imitation, ni comme un phénomène de filiation: il s'agit moins d'emprunts -les citations sont toujours sous guillemets- que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables.

L'intertextualité ainsi définie ne renvoie ni à la reprise d'une œuvre du passé, ni à une référence contenue dans un texte mais au mouvement essentiel à l'écriture qui procède en transposant des énoncés antérieurs aux contemporains.

« L'intertexte parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants ».

Si la littérature est essentiellement intertextuelle, ce n'est pas seulement parce que toute écriture prend acte de l'ensemble des textes écrits mais aussi parce qu'elle se situe de plein pied avec la totalité des discours qui l'environnent.

En résumé, Kristeva définit l'intertextualité comme un processus dynamique d'écriture.

5.1. Typologie de l'intertextualité.

Plusieurs procédés peuvent unir un texte à un autre

5.1.1. La parodie.

La parodie se définit, comme la transposition plaisante d'une œuvre consacrée. Mais cette transposition peut mobiliser elle-même deux grands types d'opération. La première, que Gérard Genette appelle « parodie stricte », consiste à prendre un texte « noble », à en conserver le style noble et à lui adapter un sujet bas.

La seconde opération, que Genette nomme « travestissement », procède de la manière inverse : toujours à partir d'un texte noble, il s'agit cette fois de conserver le sujet noble, mais d'abaisser le style.

5.1.2. Parodie et travestissement burlesque.

Quel que soit la définition qu'on en donne et le domaine où elle s'exerce, on s'accorde à considérer la parodie comme une activité amusante et désacralisante. Ludique, légère, irrespectueuse, elle est exercice de virtuosité en même temps que démonstration de liberté.

Il est vrai que, plus qu'un genre à proprement parler, la parodie est plutôt une pratique, sinon franchement condamnée ou méprisée, du moins applaudie sans être admirée.

En effet, la parodie n'invente pas, elle est condamnée à dépendre toujours de l'original qu'elle détourne. De plus, elle est victime du temps : car elle est prisonnière de son contexte et ne saurait accéder à l'universalité ou à l'intemporalité.

Pourtant, l'activité parodique mérite à plus d'un titre qu'on s'y attarde. Outre qu'elle renvoie, en tant que transposition comique, à un trait humain éternel et universel, elle constitue de surcroît une approche toujours intéressante des œuvres et des styles, qu'elle détourne, rabaisse, pervertit, mais, en même temps, appréhende, critique parfois, admire souvent, analyse toujours.

5.1.3. Pastiche et imitation.

Le pastiche est une imitation d'un style. Mais ce dernier mot doit être pris au sens large. Il englobe en effet non seulement les procédés stylistiques proprement dits (figures, syntaxe, lexique, rythmes...), mais souvent aussi des éléments de contenu (thèmes, lieux, actions, personnages...).

Pasticher, ce n'est pas déformer un texte précis, mais imiter un style. Contrairement à la parodie, l'imitation d'un style ne suppose pas la reprise littérale d'un texte.

5.1.4. Plagiat.

Le plagiat est un terme par lequel on désigne en littérature le fait qu'un texte reprend, de façon non avouée et plus ou moins fidèlement, un élément textuel provenant d'un autre auteur. Ce terme n'a pas cours en droit, où l'on parlera plutôt de contrefaçon et d'infraction à la loi du droit d'auteur (copyright).

On ne parlera pas de plagiat dans le cas de rencontre involontaire, de similitude d'idées et de réminiscence, phénomènes assez naturels chez des écrivains qui participent d'un même tissu historique ou qui traitent d'un même sujet. Il n'y a pas davantage de plagiat dans le cas d'une imitation avouée, quand le modèle est sous les yeux de tous et possède valeur d'archétype. La citation n'est pas non plus du plagiat, car l'emprunt est isolé du texte d'accueil par des procédés typographiques et est normalement attribué à sa source.

5.1.5. L'allusion.

L'allusion est une figure de style qui consiste à évoquer sans les nommer explicitement des personnes, des événements (*allusion historique*), des faits ou des textes supposés connus.

L'allusion provoque dans l'esprit un rapprochement rapide entre les personnes, les choses, les époques ou les lieux...

Dans certains cas, des renvois à une œuvre connue peuvent rester implicites et emprunter la forme de l'allusion. Ce type de fonctionnement textuel est systématisé dans le pastiche et la parodie, où le texte emprunté sert de base à des pratiques "hypertextuelles" (Gérard Genette) qui peuvent être elles-mêmes affectées d'un coefficient d'originalité plus ou moins élevé. Tout en étant distinct des diverses notions énumérées ci-dessus, le plagiat couvre une aire aux frontières floues. Des critiques moralisateurs ou justiciers peuvent parfois donner au terme une extension maximale, tandis que les écrivains incriminés justifieront leur "emprunt" en l'appelant citation, pastiche, rencontre involontaire ou, aujourd'hui, intertextualité. Certains se retourneront même contre leurs modèles en les accusant de "plagiat par anticipation" selon le mot d'Alexis Piron⁶⁶, qui sera repris par l'Oulipo⁶⁷.

⁶⁶ Alexis Piron, (1669-1773), poète, chansonnier et auteur dramatique français.

⁶⁷ OULIPO : Ouvroir de littérature potentielle.

Application de la notion d'intertextualité dans une fable de La Fontaine.

Si l'intertextualité est fondatrice de la littérature, c'est à la fin des années soixante qu'elle devient une notion fondamentale dans l'analyse littéraire, comme le soulignent ces quatre définitions :

– "[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. • la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double." ⁶⁸

– "Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets." ⁶⁹

– "L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première." ⁷⁰

– "Je définis [l'intertextualité], pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre." ⁷¹

La cigale et les fourmis (texte d'origine)

On était en hiver et les fourmis faisaient sécher leur grain que la pluie avait mouillé. Une cigale affamée leur demanda de quoi manger. Mais les fourmis lui dirent : "Pourquoi n'as-tu pas, toi aussi, amassé des provisions durant l'été ? - Je n'en ai pas eu le temps, répondit la cigale, cet été je musiquais. - Eh bien, après la flûte de l'été, la danse de l'hiver", conclurent les fourmis. Et elles éclatèrent de rire.

Esope (VIIe-Ve siècle avant J.-C.), Fables,
traduction de Claude Terreaux, Arléa, 1994.

⁶⁸ Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, avril 1967.

⁶⁹ Roland Barthes, article "Texte (théorie du)", *Encyclopaedia universalis*, 1973.

¹¹ Michaël Riffaterre, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, n°215, octobre 1980.

⁷¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1982.

La cigale et la fourmi (fable de Jean De La Fontaine, relativement récente)

*La cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue.
Pas un seul petit morceau de mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.
"Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'ôût, foi d'animal,
Intérêt et principal."
La fourmi n'est pas prêteuse ;
C'est là son moindre défaut.
"Que faisiez-vous au temps chaud ?
Dit-elle à cette emprunteuse.
- Nuit et jour à tout venant
Je chantais, ne vous déplaît.
- Vous chantiez ? j'en suis fort aise.
Eh bien ! dansez maintenant."*

Jean de La Fontaine, Fables, 1668.

La cigale et la fourmi (texte plus récent)

C'était verl'hi. Il avait génei et le vent flaitsouf. La tetipe legaci taitlotgre. Elle n'avait rien géman depuis deux jours. "Je vais aller voir ma nesivoi", se dit-elle. Elle frappa à la tepor de la nettesonmai. "Jourbon, medaMa la mifour", dit-elle. "Jourbon", répondit la mifour. "Pourriez-vous, damande la legaci, me terprê du grain ?" La mifour n'était pas seteuprê. Elle fit la cemagri. "Que faisiez-vous donc, l'été nierder, pendant que j'étais au vailtra ?" damande-t-elle d'un air chantmé. "Je taischan de jolies sonschan dans le gelafeuil des bresar", dit la legaci. "Vous tiezchan ?" fit la mifour. "Eh bien nanttemain, sezdan" ! Elle rentra dans sa nettesonmai et laissa la pauvre legaci horsde. C'est très tetris !

Yak Rivais, *Les contes du miroir*, 1988

Fable écrite en verlan.

6- DIALOGISME ET POLYPHONIE.

La notion de dialogisme joue un rôle capital dans la genèse de l'intertextualité. Pour Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) : « *Le roman est essentiellement un phénomène de langage* ».

Bakhtine cherche à opérer une synthèse entre l'étude des formes et un retour au contenu qui lui semble essentiel. Le roman n'est plus un simple récit.

6.1. La théorie de l'énoncé.

Cette théorie est capitale pour la genèse de la notion d'intertextualité. Tout énoncé est enraciné dans un contexte social qui le marque profondément et est orienté vers un horizon social. Aussi chaque énoncé, chaque mot est-il le véhicule d'une parole hétérogène qui le constitue. L'hétérologie ou la « diversité des types de discours » constitutive du langage est comparable à la diversité des langues. C'est donc bien l'unicité et l'homogénéité de l'énoncé qui est remise en cause.

L'unité de la langue fait place à l'éclatement linguistique. Chaque mot est porteur d'une parole autre, qui le marque au point que nul mot vierge d'énonciation préalable n'est concevable.

« *L'objet du discours d'un locuteur quel qu'il soit, n'est pas objet de discours pour la première fois dans un énoncé donné et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà, pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement, il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances.*

« *Un locuteur n'est pas l'Adam Biblique face à des objets vierges non encore désignés, qu'il est le premier à nommer* »⁷².

6.2. Le dialogisme.

Un énoncé est donc toujours pris, dans un réseau d'énoncés, autres qui le façonnent. En tout terme sont inscrites la voix et la parole d'autrui si bien que le monologisme s'efface devant le dialogisme, comme la parole unitaire devant une parole éclatée, hétérogène, traversée par celle d'autrui.

⁷² Bakhtine, Esthétique de la création verbale. Gallimard, 1984.

Pour Bakhtine, le roman est dialogique alors que la poésie est monologique. Bakhtine explique cela en déplaçant le point de vue de l'énoncé vers l'énonciation :

« *Le poème est un acte d'énonciation, alors que le roman en représente un* » écrit Bakhtine (Le principe dialogique). Le poète prend en charge et assume directement sa propre énonciation tandis que le romancier met en scène le langage et multiplie les prises de parole comme les types d'énoncés.

6.1.1. Le roman polyphonique.

- Le roman ne fait pas du langage un véhicule destiné à transmettre un message mais il représente le langage lui-même toujours déjà marqué par des énoncés et des énonciations antérieures.

- Le roman fait éclater tout discours univoque.

L'énonciation romanesque est plurielle (les personnages introduisent des voix multiples)

- Le roman fait coexister et dialoguer les différents types de discours sans les démarquer du propos de l'auteur

- Le roman peut également intégrer différents genres.

Bakhtine accorde la plus grande importance à la transposition du langage social qui non seulement fait la spécificité de la polyphonie romanesque, mais aussi, témoigne de son historicité propre, de sa dimension sociale et idéologique.

Le roman peut donc intégrer des « langues » et des « perspectives » littéraires et idéologiques multifformes - des genres, des professions, des groupes sociaux (langage du paysan, du marchand, du fermier. . .) mais aussi des « langages orientés, familiers ».

Les écrits de Bakhtine sur le dialogisme sont donc essentiels pour la genèse de la notion d'intertextualité.

La définition qu'en propose Kristeva est d'ailleurs étroitement liée à son commentaire des œuvres de Bakhtine qu'elle a fait connaître en France. Kristeva établit un parallèle entre le statut du mot, dialogique, chez Bakhtine et celui des textes: comme le mot qui appartient à la

fois au sujet et au destinataire et est orienté vers les énoncés antérieurs et les énoncés contemporains, le texte est toujours au croisement d'autres textes: « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ».

Le mot est marqué par une parole autre. Il n'appartient pas en propre au sujet qui l'emploie. De même que le roman ne répercute pas la seule et unique parole de l'auteur, le texte est le lieu d'une scission et d'un éclatement du sujet: « *Le langage d'un certain roman est le terrain où le morcellement du « JE » son polymorphisme s'entend* ».

L'intertextualité est la marque de l'histoire et de l'idéologie : « *Le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité: c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination* » (Barthes, Ency. Uni. « texte »)

L'intertextualité ne coupe donc jamais le texte littéraire du contexte social dans lequel il s'inscrit. Le texte littéraire répercute non seulement les écrits antérieurs mais aussi les discours qui lui sont adjacents. L'intertextualité, dans cette perspective, n'est pas pensée selon un modèle vertical, celui de la tradition et de la filiation, mais selon le modèle horizontal de l'échange avec le langage environnant.

Quelque soient les liens qui les unissent, il ne faut pas superposer dialogisme et intertextualité. Car l'intertextualité pensée en termes de processus d'écriture et de dissémination, pose la question de ses frontières propre et de la nature de l'intertexte.

Si toute forme d'intertextualité implique une hétérogénéité, toute hétérogénéité discursive ne signifie pas intertextualité.

Application.

Texte : Monologue de Gervaise.

Ce devait être le samedi après le terme, quelque chose comme le 12 ou le 13 janvier, Gervaise ne savait plus au juste. Elle perdait la boule, parce qu'il y avait des siècles qu'elle ne s'était rien mis de chaud dans le ventre. Ah! Quelle semaine infernale! un ratissage complet, deux pains de quatre livres le mardi qui avaient duré jusqu'au jeudi, puis une croûte

sèche retrouvée la veille, et pas une miette depuis trente-six heures, une vraie danse devant le buffet! Ce qu'elle savait, par exemple, ce qu'elle sentait sur son dos, c'était le temps de chien, un froid noir, un ciel barbouillé comme le cul d'une poêle, crevant d'une neige qui s'entêtait à ne pas tomber. Quand on a l'hiver et la faim dans les tripes, on peut serrer sa ceinture, ça ne vous nourrit guère.

Peut-être, le soir, Coupeau rapporterait-il de l'argent. Il disait qu'il travaillait. Tout est possible, n'est-ce pas ? et Gervaise, attrapée pourtant bien des fois, avait fini par compter sur cet argent-là. Elle, après toutes sortes d'histoires, ne trouvait plus seulement un torchon à laver dans le quartier; même une vieille dame dont elle faisait le ménage, venait de la flanquer dehors, en l'accusant de boire ses liqueurs. On ne voulait d'elle nulle part, elle était brûlée; ce qui l'arrangeait dans le fond, car elle en était tombée à ce point d'abrutissement, où l'on préfère crever que de remuer ses dix doigts. Enfin, si Coupeau rapportait sa paie, on mangerait quelque chose de chaud. Et, en attendant, comme midi n'avait pas sonné, elle restait allongée sur la paille, parce qu'on a moins froid et moins faim, lorsqu'on est allongé.

Emile Zola. L'assommoir.

Analyse :

Le chapitre XII de L'Assommoir est presque entièrement dominé par le discours intérieur de Gervaise, arrivée au bout du malheur et de la déchéance. Il commence par ce soliloque de Gervaise, pour elle peut-être c'est la seule preuve de son existence.

La première phrase, qui est *l'incipit* du chapitre, est typique de la parole «hybride» de l'indirect libre. **L'énonciation est double : voix du narrateur et celle du personnage se superposent l'une sur l'autre dans :**

- « **quelque chose comme le 12 ou le 13 janvier** », « **Gervaise ne savait plus** » c'est la proposition en incise, qui nous en informe rétrospectivement (« Gervaise ne savait plus au juste»).
- **l'indication temporelle « ce devait être, ne savait pas »** relève de la compétence du narrateur plus que de celle du personnage.
- l'approximation «**quelque chose comme**» adapte l'information à la situation diégétique⁷³, à l'état d'incertitude de Gervaise.

⁷³ Étienne Souriau nous offre cette définition du terme « diégèse » : « tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie. » — Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, p. 240. Par exemple, un lieu représenté, fictif, fait partie de l'univers et de la réalité diégétique, tandis que le lieu réel qui a permis d'offrir le cadre lors du tournage appartient à la réalité « filmophanique ». Il s'agit donc du monde fictif, de sa

- «ce qui l'arrangeait dans le fond, car elle en était tombée à ce point d'abrutissement, où l'on préfère crever que de remuer ses dix doigts» : la présence du narrateur se fait sentir par le rattachement de l'histoire de Gervaise à un savoir général
- «à ce point d'abrutissement où» : Un savoir présupposé commun au narrateur et à son destinataire. Mais la variation du niveau de langue :
- «crever que de remuer ses dix doigts.», le verbe «crever» et la comparaison ressortissent à la compétence de Gervaise.
- «parce qu'on a moins froid et moins faim, lorsqu'on est allongé» : proverbe au présent de vérité générale que le personnage est censé partagé avec le narrateur.
- «elle restait allongée sur la paille» : cette proposition appartient au personnage.

Remarque :

Le contenu du monologue de Gervaise se compose de phrases courtes, juxtaposées. Cette absence de liens syntaxiques est compensée par une richesse lexicale. Les propositions exclamatives ont une valeur hyperbolique (amplification). La phrase interrogative exprime une forme de dialogue à l'intérieur du monologue.

Socialisation de la parole.

Le lexique de Gervaise fait appel à la fois à des tournures populaires et à des éléments de français familier, les deux étant souvent confondus, et, en l'occurrence, redevables d'un même effet de socialisation de la parole.

On peut distinguer cependant les comparaisons et métaphores qui forment des locutions «populaires», comme «une vraie danse devant le buffet» , «le temps de chien» ,«comme le cul d'une poêle» ,et les termes relevant de niveaux de langue non «standard», variés: «perdre la boule», «ratissage», «crever», «attrapée», «flanquer», «brûlée».

cohérence et des lois qui le régissent, à l'intérieur duquel l'histoire racontée prendra place. Cependant, ce terme ne s'applique pas à la réalité extérieure à l'œuvre : cette notion ne s'embarrasse pas des frontières entre fiction et réalité.

Gérard Genette a développé la notion de diégèse pour l'appliquer à la littérature, l'empruntant aux théoriciens du récit cinématographique. Elle signifie pour lui l'ensemble des événements relatés par le discours narratif qu'il définit, dans *Discours du récit*, en tant que « récit comme histoire ». Par la suite, dans *Figures III* (1972), la diégèse représente tout « l'univers spatio-temporel désigné par le récit » autrement toutes les parties temporelle et spatiale concernant le récit.

La répétition de la forme négative est encore un trait syntaxique et sémantique du bilan de Gervaise : « **ne savait plus au juste** », « **pas une miette** », « **s'entêtait à ne pas tomber** », « **ça ne vous nourrit guère** », « **ne trouvait plus seulement un torchon à laver** », « **on ne voulait d'elle nulle part** ».

7- ECRITURE de SOI ou ECRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE.

« Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. ».

La définition met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes :

1. *Forme du langage : récit en prose.*
2. *Sujet traite : vie individuelle, histoire d'une personnalité.*
3. *Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.*
4. *Position du narrateur :*
 - a) *identité du narrateur et du personnage principal,*
 - b) *perspective rétrospective du récit.*

Est une autobiographie toute œuvre qui remplit à la fois les conditions indiquées dans chacune des catégories.

Les genres voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes ces conditions. Voici la liste de ces conditions non remplies selon les genres : - mémoires, biographie, roman personnel: - poème autobiographique, journal intime, - autoportrait ou essai »⁷⁴

L'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne.

Il est fort possible d'écrire autrement qu'à la première personne .L'autobiographie peut également être écrite à la 3^{ème} personne comme c'est le cas pour Henry Adams, « *The Education of Henri Adams* » où l'auteur rapporte à la troisième personne la quête d'un jeune Américain à la recherche d'une éducation ou à la 2^{ème} personne comme elle a été pratiquée par Michel Butor dans « *La modification* » ou encore Georges Perec dans : « *Un homme qui dort* ».

7.1. Autobiographie ou roman autobiographique.

Ne pas confondre « autobiographie » et roman autobiographique » qui est un genre littéraire issu de l'autobiographie mais dont le sujet est un personnage de fiction dont la vie, narrée à la première personne du singulier, est assez fortement inspirée par la vie de l'auteur. Comme exemples de ce genre, nous citerons la trilogie de Jules Vallès

⁷⁴ Philippe Lejeune, l'autobiographie en France, éd. A. Colin, 1971.

« *L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé* » qui prend pour héros Jacques Vingtras ou encore Nathalie Sarraute dans « *Enfance* » ou Alphonse Daudet, « *Le petit chose* » ou Simone de Beauvoir dans « *Mémoires d'une jeune fille rangée* », Kamara Laye dans « *L'enfant noir* »....

A travers l'expérience d'un individu, le lecteur est à la recherche d'une vérité sur la condition humaine. La curiosité du lecteur pour un écrivain participe également au succès du genre.

« *L'autobiographie, qui est à la fois témoignage, plaidoyer, justification et réquisitoire, s'inscrit par-là dans le judiciaire, auquel elle emprunte sa mise en scène, ses rôles et les modalités de son énonciation.*⁷⁵ ».

7.1.1. Le lecteur juge.

Même si le lecteur attend de l'autobiographe qu'il soit sincère et que l'auteur prétend qu'il va l'être (pacte de lecture), il est illusoire de croire à une vérité absolue dans une autobiographie :

- Car on oublie des moments de son existence ;
- on peut manquer d'objectivité sur sa propre vie ;
- l'autobiographe omet volontairement des aspects de sa vie qu'il ne veut pas rendre publics ;
- l'autobiographe peut ajouter des éléments (fictifs) dans son récit ;
- l'autobiographe fait forcément des choix quand il s'agit d'écrire une grande partie de son existence. Et ces choix sont par nature subjectifs.

Nous proposons l'étude de deux modèles d'autobiographie, dans lesquels nous nous limiterons à relever les marques de l'énonciation propres à l'autobiographie.

- 1- Le premier texte est celui de Jean Jacques Rousseau, intitulé : « *Les Confessions*⁷⁶ »

Texte :

« *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi.*

⁷⁵ G. Mathieu-Castellani, « La Scène judiciaire et l'autobiographie », PUF, 1996.

⁷⁶ Jean Jacques Rousseau, Les confessions, Livre 1, Paris 1782.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien fait ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

Que la trompette du Jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirais hautement : "Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé de quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire ; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus ; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de son trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : Je fus meilleur que cet homme-là ».

Analyse.

Cet extrait représente le préambule (incipit) du récit dans lequel Jean-Jacques Rousseau relate ses premières années d'enfance et d'adolescence. Durant cette période, environ seize années de la vie de l'auteur, l'histoire se déroule dans la ville de Genève et ses environs, entre 1712 et 1728.

Dans cet extrait, l'auteur annonce son projet d'écriture en mettant en valeur la singularité de son moi et la singularité de l'œuvre.

Dans cet extrait les marques de l'énonciation de l'autobiographie locuteur et interlocuteur se présentent comme suit:

- pronom personnel « je » et toutes les autres marques qui s'y rapportent : adjectifs et pronoms possessifs, plus de 40 occurrences.
- Le « je » est sujet de toutes les actions. L'auteur parle en son nom. La condition de l'autobiographie est remplie : narrateur = auteur = personnage.

Ce texte est adressé à plusieurs destinataires, entre autres :

- le lecteur : « **c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu** » (le pronom indéfini on, renvoie au lecteur).
- Dieu : « **le souverain juge** », « **maître éternel** »
- le pronom et l'adjectif possessif de la deuxième personne: Rousseau s'adresse directement à lui au style direct : "**Voilà ce que j'ai fait**".
- Les autres hommes sont évoqués dans une situation hypothétique : "**qu'un seul te dise, s'il l'ose** ».

2- Le deuxième texte est extrait d'un roman autobiographique : « Enfance » de Nathalie Sarraute⁷⁷.

«- Alors, tu vas vraiment faire ça? "Évoquer tes souvenirs d'enfance"... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux "évoquer tes souvenirs"... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.

- Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi...

- C'est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois pas compte... c'est peut-être que tes forces déclinent...

- Non, je ne crois pas... du moins je ne le sens pas...

- Et pourtant ce que tu veux faire... "évoquer tes souvenirs"... est-ce que ce ne serait pas...

- Oh, je t'en prie...

- Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite? te ranger? quitter ton élément, où jusqu'ici, tant bien que mal...

- Oui, comme tu dis, tant bien que mal...

- Peut-être, mais c'est le seul où tu aies jamais pu vivre... celui...

- Oh, à quoi bon? je le connais.

- Est-ce vrai? Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas? comme là-bas tout fluctue, se transforme, s'échappe... tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant... vers quoi? qu'est-ce que c'est? ça ne ressemble à rien... personne n'en parle... ça se dérobe, tu l'agripes comme tu peux, tu le pousses... où? n'importe où, pourvu que ça trouve un milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-être à vivre... Tiens, rien que d'y penser...

- Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outreucidant. Je me demande si ce n'est pas toujours cette même crainte... Souviens-toi comme elle revient chaque fois que quelque chose d'encore informe se propose... Ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous paraît

⁷⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, 1983.

toujours avoir l'avantage sur ce qui tremblote quelque part dans les limbes...

- Mais justement, ce que je crains; cette fois, c'est que ça ne tremble pas... pas assez... que ce soit fixé une fois pour toutes, du "tout cuit", donné d'avance...

- Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... je voudrais, avant qu'ils disparaissent... laisse-moi... »

(Nathalie Sarraute, *Enfance*, 1983.)

Analyse.

« *Enfance* » est une œuvre publiée en 1983, Sarraute a plus de 80 ans. Cet extrait est l'incipit du roman. Il se présente sous la forme d'un dialogue, sur le ton de la conversation, entre deux personnages : le premier interroge, le deuxième essaie de répondre, hésite.

Bien que ce roman soit classé sous la rubrique de l'autobiographie, il y a absence des repères mais il y a :

- Dialogue sans indications sur le locuteur, l'interlocuteur.
- Tirets, pas de narration
- Longueur des répliques inégale
- 2 dernières répliques à la suite, sans espace
- Points de suspension : à la fin des répliques et au milieu des répliques
- Beaucoup de phrases interrogatives, interronégatives.
- Beaucoup de mots courts : oui, non, alors, bien : le dialogue est proche de l'oral.

Un seul mot, répété plusieurs fois justifie le genre. C'est le mot « *souvenir* ». Donc, deux personnages sont présents: celui qui utilise les répliques paires projette d'écrire son autobiographie. L'autre qui connaît bien le premier s'oppose à l'écriture de sa vie (répliques impaires).

Nous supposons donc, puisque l'identité des interlocuteurs n'est pas claire que c'est la narratrice, en même temps auteur qui occupe les deux rôles.

La voix impaire est l'autre entité de la narratrice : Sarraute se dédouble en auteur et narrateur (2 des 3 entités de l'autobiographie), sous forme de dialogue d'où l'originalité de ce projet autobiographique.

8- LE NOUVEAU ROMAN.

8.1. Le roman traditionnel / le nouveau roman.

D'abord, il convient de signaler que « Le Nouveau Roman » n'est pas une école ou un courant littéraire mais une tendance au renouvellement apparue chez plusieurs écrivains vers les années 50.

8.1.1. Origine de la polémique.

La fin du dix-neuvième siècle, a connu une polémique autour du roman. Les nouveaux romanciers ont tenté de renouveler les techniques romanesques traditionnelles qui tentaient de faire croire au lecteur que tout ce qui est raconté est « vrai ».

Il leur sera reproché d'utiliser des techniques artificielles qui concourent à donner une vision réaliste du monde qui nous entoure. Parmi les moyens utilisés pour rendre les choses vraisemblables, nous pouvons remarquer la linéarité du récit qui guide le lecteur vers une fin où tous les problèmes sont résolus de n'importe quelle manière.

Ce n'est donc pas tant le réalisme qu'une certaine conception de la réalité qui est visée : la manière de traiter le réel sera souvent donc la cible de plusieurs écrivains qui contestent le roman traditionnel.

Nous pouvons citer la réaction de quelques romanciers qui ont contesté le roman traditionnel :

1 - Marcel Proust, en parlant du roman réaliste dira: « *la vraie vie réside dans des impressions profondément enfouies au sein de la mémoire et dont le romancier doit se faire le traducteur fidèle* ». ⁷⁸

2 – André Gide réagira également contre le réalisme avec son roman « Les Faux-monnayeurs » ⁷⁹. Roman riche en procédés de « mises en abyme ». ⁸⁰ Il essayera, par des moyens plus ou moins originaux, de décrire la vaine tentative d'un romancier (Edouard) pour enserrer dans une œuvre la réalité telle qu'il la vit. Gide forçait le lecteur à s'interroger sur le roman dont il mettait en doute les moyens et la fin.

⁷⁸ Marcel Proust, « A la Recherche du Temps Perdu », Gallimard 1913.

⁷⁹ André Gide, « Les Faux Monnayeurs », La Nouvelle Revue française, 1925.

⁸⁰ La mise en abyme est un procédé qui désigne l'enchâssement d'un récit dans un autre récit similaire ou un film dans un film ou une image dans une image.

D'autres écrivains comme Jean Paul Sartre (*La Nausée*), Albert Camus (*L'étranger*) réagiront également au début du 20^e siècle.

La théorie du « Nouveau Roman » a été formulée par les nouveaux romanciers eux-mêmes (« *L'ère du soupçon* » de Nathalie Sarraute, « *Pour un Nouveau Roman* » d'Alain Robbe-Grillet, « *Répertoires* » de Michel Butor).

8.1.2. Revendications du Nouveau Roman.

1) Mort du héros de roman :

Les Nouveaux Romanciers refusent le personnage traditionnel riche ou pauvre, ayant son caractère propre, appartenant à une classe sociale déterminée... Chez les Nouveaux Romanciers, le personnage n'est pas individualisé. Ils refusent de faire une analyse approfondie du personnage en démontant le mécanisme de sa conscience. Les noms propres ne sont plus que de simples supports (dans certains Nouveaux Romans les personnages sont désignés par de simples initiales).

2) Abolition de l'intrigue classique :

Les Nouveaux Romanciers ne veulent plus raconter une suite d'événements ordonnés selon certaines conventions traditionnelles. Ils ne veulent plus construire une histoire dont les épisodes se succèdent avec cohérence.

- Ils présentent encore des événements, mais ceux-ci ne sont plus groupés dans un enchaînement temporel traditionnel :
- Ils refusent donc l'ordre strict de chronologie linéaire traditionnelle. D'une certaine façon on peut dire que le désordre instauré par les Nouveaux Romanciers reproduit le désordre de notre vie :
- Ils refusent de répondre aux questions de l'homme qui est parfois un peu perdu dans la vie courante, dans la mesure où il n'obtient pas toujours les réponses aux nombreuses questions qu'il se pose !

3) Refus de la littérature engagée :

Les Nouveaux Romanciers ne veulent rien expliquer, rien démontrer (en cela ils s'opposent par exemple à Sartre qui est un des meilleurs représentants de la littérature engagée).

4) Abolition des conventions traditionnelles

Les Nouveaux Romanciers veulent lutter contre les conventions romanesques traditionnelles. Pour ne citer qu'un exemple : la technique de la description.

Dans le roman traditionnel les significations sont données alors que dans le Nouveau Roman c'est le lecteur qui pourra voir dans tel ou tel geste telle ou telle signification.

La principale préoccupation du nouveau roman est d'empêcher une lecture passive. Le lecteur doit lui-même apporter ses propres significations : il devient donc un lecteur actif qui participe à la création... Le lecteur crée son propre livre...

Le « Nouveau Roman » n'est plus appréhendé comme :
« **l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture** »⁸¹

9 - OUVROIR DE LITTÉRATURE POTENTIELLE.

9.1. Présentation et historique du mouvement.

Comme le nouveau roman, l'association OULIPO, à partir de 1960, tente également, avec de nouvelles stratégies, de renouveler l'acte de l'écriture et par conséquent celui de la lecture.

« *Les Choses* » de Georges Perec⁸², peut se lire comme une mise en œuvre du programme du Nouveau Roman où les objets de consommation courante deviennent, plus que les protagonistes, le véritable héros du roman.⁸³

L'Ouvroir de littérature potentielle, généralement désigné par son acronyme « Ou »

⁸¹ Jean Ricardou, « Pour une théorie du nouveau roman », Seuil, 1971.

⁸² Georges Perec, « *Les Choses* », Julliard, 1965.

⁸³ Dans ce récit, Georges Perec tente, de mettre au service d'une entreprise romanesque les enseignements de l'analyse sociologique. Il nous décrit la vie quotidienne d'un jeune couple d'aujourd'hui issu des classes moyennes, l'idée que ces jeunes gens se font du bonheur, les raisons pour lesquelles ce bonheur leur reste inaccessible - car il est lié aux choses que l'on acquiert, il est asservissement aux choses.

« Li » « Po », a été créé dans les années 60 par Raymond Queneau⁸⁴ et François Le Lionnais⁸⁵.

Autour de ces deux pères - fondateurs, le groupe réunit une série de personnalités, qui ont au moins deux points communs :

- d'une part ce sont des amis ou des admirateurs de Queneau,
- d'autre part ce sont soit des écrivains souhaitant la symbiose avec les mathématiques (comme Queneau), soit des mathématiciens fortement intéressés par la littérature (comme Le Lionnais). Mais ils se caractérisent aussi par leur commune aptitude à transcender les frontières disciplinaires.

L'Oulipo repose sur une idée simple : interroger les mathématiques, et plus généralement les sciences, pour tenter d'élaborer des formes, des structures nouvelles susceptibles de servir de support à des œuvres littéraires.

Le projet oulipien va donc reposer sur une exploration méthodique, systématique, des « potentialités », autrement dit des virtualités, de la littérature, et plus généralement du langage. D'où la nécessité, très vite apparue, de s'engager dans deux directions :

- La première est celle qui mène à l'invention de contraintes nouvelles par l'importation de concepts mathématiques (ou plus généralement scientifiques), par l'utilisation des ressources de la combinatoire.

- La deuxième direction est celle qui mène à explorer les œuvres d'auteurs du passé (passé proche ou passé lointain, et parfois même très lointain, remontant aux origines même de certaines traditions littéraires), pour y retrouver les traces de l'utilisation de structures, de formes, ou plus généralement de contraintes.

La production oulipienne est passée d'un ensemble d'exercices à la production d'œuvres véritables, aussi importantes que « La Disparition » de Georges Perec, ou « Si par une nuit d'hiver un voyageur » d'Italo Calvino...

« La disparition ».

La disparition est un lipogramme en «E», c'est-à-dire que Georges Perec, membre

⁸⁴ Raymond Queneau, (1909-1973) , fondateur de l'OuLiPo, auteur de « Zazie dans le métro », « exercices de style »...

⁸⁵ François Le Lionnais est un ingénieur chimiste, mathématicien épris de littérature, doublé d'un écrivain passionné de sciences. (Wikipédia).

de l'Oulipo, l'a écrit avec la contrainte suivante: ne pas utiliser la lettre E.

Au début, Georges Perec fait de son travail lipogrammatique, une sorte de programme de recherche : ne devra jamais figurer dans les mots trouvés la lettre la plus employée de toute la langue française, la voyelle « E ». Mais cette contrainte va engendrer chez Georges Perec, une extraordinaire fécondité narrative, une invention textuelle sans précédent qui donne naissance au roman « La disparition ».

Quand il le termine, son roman compte 320 pages et environ 78 000 mots où n'apparaît jamais (sauf dans le nom de l'auteur et de l'éditeur) la voyelle « E ».

« La disparition » est l'histoire d'Anton Voyl (voyelle ?) qui ne peut plus dormir car il cherche un nom, quelque chose, qu'il n'arrive ni à définir, ni à nommer.

Dans le passage qui suit, le héros de l'histoire, Anton Voyl, souffre d'insomnies.

« Un voisin compatissant l'accompagna à la consultation à l'hôpital Cochin. Il donna son nom, son rang d'immatriculation à l'Association du travail. On l'invita à subir auscultation, palpation, puis radio. Il fut d'accord. On l'informa : souffrait – il ? Plus ou moins, dit – il. Qu'avait – il ? Il n'arrivait pas à dormir ? Avait – il pris un sirop ? Un cordial (1)? Oui, il avait, mais ça n'avait pas agi. Avait – il parfois mal à l'iris ? Plutôt pas. Au palais ? Ça pouvait ; Au front ? Oui. Aux conduits auditifs? Non, mais il y avait, la nuit, un bourdon qui bourdonnait. On voulut savoir : un bourdon ou un faux - bourdon ? Il l'ignorait.

Il fut bon pour l'oto-rhino, un gars jovial, au poil ras, aux longs favoris roux, portant lorgnons, papillon gris à pois blancs, fumant un cigarillo qui puait l'alcool. L'oto-rhino prit son pouls, l'ausculta, introduisit un miroir rond sous son palais, tripota son pavillon, farfouilla son tympan, malaxa son larynx, son naso – pharynx, son sinus droit, sa cloison. L'oto-rhino faisait du bon travail, mais il sifflotait durant l'auscultation ; ça finit par aigrir Anton »⁸⁶.

Après la proscription de la lettre E dans « La Disparition », celle-ci revient en force dans l'autre roman lipogrammatique de Perec : « Les Revenentes » qui, à l'inverse du précédent, n'admet que cette voyelle.

⁸⁶ Georges Perec, « La Disparition », Gallimard, 1969.

Les ouvrages se ressemblent par de nombreux traits bien qu'ils n'aient aucun mot en commun.

Deuxième roman : « **Si par une nuit d'hiver un voyageur...** ».

Le roman surprend d'emblée son lecteur par sa structure et son mode d'énonciation. Dès la première phrase du récit le narrateur interpelle le lecteur à la deuxième personne du singulier (« Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino [...] »), introduisant ainsi une confusion entre le lecteur réel et le lecteur fictif, dépourvu de toute autre identité, principal personnage du roman.

« Si par une nuit d'hiver un voyageur » relate l'histoire d'une lecture impossible, puisque l'exemplaire du roman fictif de Calvino est défectueux et que le lecteur se voit proposer en remplacement divers autres récits dont il ne parvient à lire que les premières pages.

Ainsi alternent des chapitres consacrés à la quête du lecteur, les incipit (phrases d'ouvertures) de dix romans qui constituent, selon le projet avoué du romancier, une encyclopédie des catégories du roman contemporain : roman d'espionnage, roman symbolique, etc...

Un incessant jeu de renvois entre le récit-cadre et les incipit, le recours à une combinatoire ludique et aux mises en abyme (avec, en particulier, la présence, au cœur du récit, d'un personnage de romancier projetant d'écrire un roman similaire, dans sa forme, à « Si par une nuit d'hiver un voyageur ») font de l'œuvre de Calvino un récit spéculaire qui met constamment en scène les règles de sa propre élaboration, soulignant ainsi les procédés sur lesquels repose l'illusion réaliste. Toutefois, Calvino mêle à cette composition rigoureuse un goût marqué pour le romanesque.

Calvino joue avec le lecteur en mettant en évidence les artifices de la fiction. Il casse toute distanciation, l'illusion romanesque n'existe plus car on assiste à un roman en train de s'écrire qui montre toutes les règles qu'un incipit se doit d'observer.

Incipit du roman : « Si par une nuit d'hiver... »

"Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur. Détends-toi. Concentre-toi. Ecarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. La porte, il vaut mieux la fermer ; de l'autre

côté, la télévision est toujours allumée. Dis-le tout de suite aux autres : "Non, je ne veux pas regarder la télévision !" Parle plus fort s'ils ne t'entendent pas : "Je lis ! Je ne veux pas être dérangé." Avec tout ce chahut, ils ne t'ont peut-être pas entendu : dis-le plus fort, crie : "Je commence le nouveau roman d'Italo Calvino !" Ou, si tu préfères, ne dis rien ; espérons qu'ils te laisseront en paix."

Prends la position la plus confortable : assis, étendu, pelotonné, couché. Couché sur le dos, sur un côté, sur le ventre. Dans un fauteuil, un sofa, un fauteuil à bascule, une chaise longue, un pouf. Ou dans un hamac, Si tu en as un. Sur ton lit naturellement, ou dedans. Tu peux aussi te mettre la tête en bas, en position de yoga. En tenant le livre à l'envers, évidemment.

Il n'est pas facile de trouver la position idéale pour lire, c'est vrai. Autrefois, on lisait debout devant un lutrin. Se tenir debout, c'était l'habitude. C'est ainsi qu'on se reposait quand on était fatigué d'aller à cheval. Personne n'a jamais eu l'idée de lire à cheval ; et pourtant, lire bien droit sur ses étriers, le livre posé sur la crinière du cheval ou même fixé à ses oreilles par un harnachement spécial, l'idée te paraît plaisante." On devrait être très bien pour lire, les pieds dans les étriers ; avoir les pieds levés est la première condition pour jouir d'une lecture »⁸⁷

Tentative d'analyse :

Dans son roman : « Si par une nuit d'hiver un voyageur », paru en 1979, Calvino joue avec les recettes de rédaction d'une fiction et il met en scène à la fois le lecteur et le narrateur.

Les chapitres sont tous des incipits de romans possibles dont le lecteur ne connaîtra jamais la suite. Dans la perspective de ce jeu, l'étude de cet incipit sera intéressante pour comprendre le fonctionnement même de la création d'un récit.

Calvino joue ici avec le lecteur en mettant en évidence les artifices de la fiction. Il casse toute distanciation, l'illusion romanesque n'existe plus car on assiste à un roman en train de s'écrire qui montre toutes les règles qu'un incipit se doit d'observer.

« Si nous connaissons les « règles » du jeu romanesque, nous pourrions construire des romans « artificiels » nés en laboratoire, nous pourrions jouer au roman comme on joue

⁸⁷ Italo Calvino, « Si par une nuit d' (hiver... », (Traduction de Danièle Sallenave et François Wahl), Paris, Seuil, 1981.
Italo Calvino, « Si par une nuit d' (hiver... », (Traduction de Martin Rueff), Paris, Folio de Gallimard, 2015.

aux échecs, avec une absolue loyauté, en rétablissant une communication entre l'écrivain, pleinement conscient des mécanismes dont il est en train de faire usage, et le lecteur qui accepte le jeu parce qu'il en connaît les règles et sait qu'il ne peut plus être pris au piège ».

*Italo Calvino*⁸⁸

⁸⁸ Italo Calvino, « Le roman comme spectacle », dans « La machine littérature », Paris, Seuil, 1984.

Conclusion.

Au terme de ces quelques pages, nous n'avons eu, à aucun moment, la prétention d'avoir mis au point une méthode- miracle pour adapter l'analyse littéraire aux méthodes nouvelles de la critique.

Nous espérons seulement que notre proposition de ce support pédagogique répondra aux questions posées en amont, par les étudiants en littérature, à savoir : la réflexion aussi bien sur les pratiques de production que sur celles de consommation de la littérature.

Nous souhaitons également voir se réaliser notre projet qui est l'approfondissement des connaissances chez nos étudiants sur tous les plans ainsi que leur éveil, par le biais de la lecture, aux vertus humaines telles que la compassion, l'altruisme, la sensibilité et l'humanitarisme...suscitées par l'identification aux personnages...

Il ne faut pas oublier que la qualité d'un roman n'est pas toujours garantie par la diffusion, les critiques ou les prix littéraires. Ils en est d'incontournables qui constituent les piliers de la littérature universelle, patrimoine de tous les hommes. Il n'existe pas de « bons romans » et de « mauvais romans » ni de distinction entre « la forme » et le « contenu » d'une œuvre.

Un bon lecteur doit faire abstraction des préjugés : il ne doit pas s'interdire de lire « Paul Eluard » parce qu'il est communiste ou « Georges Bernanos » parce qu'il est chrétien mais on lit les œuvres pour d'autres raisons, d'ordre universel et non personnel car le livre, ne se limite plus à un divertissement agréable mais devient un moyen précieux d'interroger, de s'interroger, de prendre conscience des mots, du poids des mots, de l'impact des mots.

Afin de permettre aux étudiants de profiter des avantages de la lecture, nous avons mis à leur disposition, dans ce support pédagogique, une démarche stratégique d'enseignement de la littérature afin de faire retrouver ou découvrir, aux étudiants de français, le goût de la lecture et le plaisir de comprendre une œuvre, loin des cours magistraux sur le genre, l'époque et le courant ainsi que sur les outils ou méthodes d'analyse car ils ne sauraient rester limités, uniquement, à une « posture lettrée » construite par l'enseignement littéraire classique.

Comme le suggèrent les sémiologues et théoriciens de la réception, l'œuvre littéraire doit toujours être actualisée et complétée grâce à l'investissement de ses lecteurs.

Nous avons fait en sorte que notre démarche d'enseignement repose moins sur les théories que sur une longue expérience de terrain et qu'elle fasse l'objet d'enseignement en 3^{ème} année, licence de français afin de permettre aux étudiants, futurs enseignants, de profiter et de faire profiter leurs élèves, plus tard.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Algirdas Julien GREIMAS, « Sémantique structurale », Larousse, Paris, 1966.

André GIDE, « Les Faux Monnayeurs », La Nouvelle Revue française, 1925.

BELKHEIR Khaldia BELKHEIR « L'écriture de L'espace et du Temps dans le roman de M. Mokeddem : Le Siècle des Sauterelles ». 2005.

Benoit ÉPRON et Marcello VITALI-ROSATI, « L'édition à l'ère numérique », Paris, La Découverte, 2018.

Charles GIVEL, « Production de l'intérêt romanesque », Paris-La Haye, Mouton, 1973.

Christian METZ, « Essai sur la signification au cinéma », Paris, Klincksieck, 1968.

Claude DUCHET, Isabelle TOURNIER, « Sociocritique », dans le Dictionnaire universel des littératures, publié sous la direction de Béatrice Didier, vol. 3, PUF, 1994.

Claude LEVI- STRAUSS, « Anthropologie structurale », Plon, Paris 1958.

Emile BENVENISTE, « Problème de linguistique générale, L'appareil formel de l'énonciation ». Gallimard, Paris, 1966.

Emile ZOLA, « L'assommoir », G. Charpentier, 1877, chapitre II.

Emmanuel BOUJU, « Littératures sous contrat », presses universitaires, Rennes, 2010.

Etienne SOURIAU, « Vocabulaire d'esthétique », Paris, Presses universitaires de France, 1990.

Ferdinand de SAUSSURE, « Cours de linguistique générale », 1916.

Gérard GENETTE, « Les livres vus de dos », *Lire*, septembre 2002.

Georges PEREC, « La Disparition », Gallimard, 1969.

Georges PEREC, « Les Choses », Julliard, 1965.

Gérard GENETTE, « Figure III », Seuil, Paris.

Gérard GENETTE, « *Palimpsestes* », Paris. 1982.

Giselle Mathieu-CASTELLANI, « La Scène judiciaire et l'autobiographie », PUF, 1996.

Gustave FLAUBERT, « Madame Bovary », 1856.

Italo CALVINO, « Si par une nuit d' (hiver... », (Traduction de Martin Rueff), Paris, Folio de Gallimard, 2015.

Italo CALVINO, « Le roman comme spectacle », dans « La machine littérature », Paris, Seuil, 1984.

Italo CALVINO, « Si par une nuit d' (hiver... », (Traduction de Danièle Sallenave et François Wahl), Paris, Seuil, 1981.

Japp LINTVELT, « Essai de typologie narrative », José Corti, Paris 1981.

Jean de LA BRUYERE, « Les Caractères », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1951.

Jean Jacques ROUSSEAU, « Les confessions », Livre 1, Paris 1782.

Jean LACOUTURE, « André Malraux : une vie dans le siècle ». Paris, Seuil, 1973.

Jean- Michel ADAM et André PETITJEAN, « Le texte descriptif », Armand Colin, Paris, 1989.

Jean RICARDOU , “Naissance d’une fiction, Nouveau Roman : hier, aujourd’hui », 1972, 10/18. Cité par Goldenstein, *Entrée en littérature*.

Jean RICARDOU, « Pour une théorie du nouveau roman », Seuil, 1971.

Jean-Pierre GOLDENSTEIN, « Entrée en littérature », Hachette, 1990.

John Langshaw AUSTIN, « quand dire, c’est faire », Seuil, 1962.

Jules François Félix HUSSON, dit Fleury, dit Champfleury, « Le réalisme », éd.1857.

Julia KRISTEVA, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, avril 1967.

Léo.H.HOEK, *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1982.

Marcel PROUST, « A la Recherche du Temps Perdu », Gallimard 1913.

Michaël BAKHTINE, « Esthétique de la création verbale ». Gallimard, 1984.

Michaël RIFFATERRE, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, n°215, octobre 1980.

Michaël RIFFATERRE, « Essais de stylistique structurale », Paris, Flammarion, 1971.

Michel BUTOR, « Les Mots dans la peinture », Flammarion ,2019

Michel RIFATERRE, « La production du texte », Seuil, Paris, 1979.

Nathalie SARRAUTE, « Enfance », 1983.

Philippe HAMON, «Introduction à l’analyse du descriptif », Hachette, Paris 1981.

Philippe LANE, « La Périphérie du texte », Nathan /Université, 1992.

Philippe LEJEUNE, « l’autobiographie en France », éd. A. Colin, 1971.

Philippe LEJEUNE, « Le Pacte autobiographique », Seuil, coll. “ Poétique ”, 1975 (Nouvelle édition, coll. "Points", 1996).

Raymond QUENEAU, « Exercices de style », Gallimard, 1947.

Raymond QUENEAU, « exercices de style », Gallimard, 1947.

Roland BARTHES « texte », in Encyclopédie Universalis.

Roland BARTHES, "Texte (théorie du)", Encyclopaedia universalis, 1973.

Roland BARTHES, « Critique et Vérité », Paris, 1966.

Roland BARTHES, « Le Plaisir du Texte », Seuil, 1973.

A. SEOUD, « Pour une didactique de la littérature ». Paris, 1997.

Tzvetan TODOROV, « Qu'est-ce que le structuralisme ? » Seuil, Paris, 1968.

Tzvetan TODOROV, « qu'est-ce que le structuralisme ? » Tome 2, « Poétique », Paris, Seuil, coll. Point, 1968.

Umberto ECO, « Lector in Fabula », Grasset, 1985.

Vincent JOUVE, « Poétique du roman », Armand Colin, 2001.