

A-PDF Image To PDF Demo. Purchase from www.A-PDF.com to  
remove the watermark

CONVERGENCES CRITIQUES II

Guide

Expliquer

Fragmenter

Signifier

pour la lecture des récits

La première édition de *Convergences critiques* a été utile aux étudiants depuis sa parution, en 1990. Plus de dix années après, il était nécessaire d'en proposer une nouvelle édition, corrigée, revue et enrichie.

C'est cette nouvelle version, sous forme de livret méthodologique, que proposent deux universitaires algériennes, Christiane Achour – enseignante à l'Université d'Alger de 1967 à 1993 – et Amina Bekkat – actuellement à l'Université de Blida. Elle bénéficie de leur longue expérience dans l'enseignement de la littérature.

ISBN 9961-773-01-2



9 789961 773012

CLEFS POUR LA LECTURE DES RÉCITS

*Clefs pour la littérature*

Christiane ACHOUR

Amina BEKKAT

## CLEFS POUR LA LECTURE DES RÉCITS

CONVERGENCES CRITIQUES II

Editions du Tell

Christiane ACHOUR  
Amina BEKKAT

**CLEFS POUR LA LECTURE  
DES RÉCITS**

CONVERGENCES CRITIQUES II

**Editions du Tell**

Christine ACHOUR  
Nadia BAKKAT

CLÉS POUR LA LECTURE  
DES RÉCITS  
CONVERGENCES CRITIQUES II

ISBN 9961-773-01-2  
Décembre 2002

© Editions du Tell, 2002  
3, Rue des Frères Toekî, 09000 Blida – Algérie

## AVANT-PROPOS

Cette nouvelle version de *Convergences Critiques* revue, corrigée et enrichie, s'adresse aux étudiants de licence de français qui préparent des modules de textes littéraires (pratiques et théoriques). Comme le manuel précédent (Alger, OPU, 1990), il est nécessaire dès la première année mais il n'en constitue pas le programme; il reste utile tout au long du cursus, tant par les exposés de notions critiques qu'il contient que par les nombreuses références bibliographiques dont la lecture personnelle doit constituer le complément indispensable à la formation.

Son propos est recentré par rapport à l'ouvrage précédent : il se consacre à l'analyse des récits et pour cela, il met en pratique une initiation à la théorie de la réception, à la narratologie et à la sociocritique. Ces choix critiques répondent à un double souci : celui de privilégier des outils méthodologiques qui ont désormais fait leur preuve dans la pratique pédagogique et dans une activité réelle de lecture; celui, par ailleurs, de méthodes non exclusives d'autres lectures et en constituant une propédeutique indispensable. Rigoureuses, maniables et précises, elles mettent des balises à l'apprenti-critique et ne sont pas en contradiction avec d'autres approches interprétatives dont elles peuvent toujours être l'amorce solide et textuelle.

Le terme de récit est employé dans un sens général pour désigner toutes les formes de narration : roman, nouvelle, récit, conte, etc..., répondant à la définition proposée par Claude Brémont :

Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas récit il y a, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une continuité spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils évoquent par métaphore ou métonymie), etc... Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin, il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par les patients anthropomorphes) il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée.

(La logique des possibles narratifs, 1966, p.62)

Par ailleurs les récits sont familiers à de nombreux moments de la vie (échanges quotidiens et lecture ou écoute de la presse écrite, radiophonique et télévisuelle) et ils sont les textes littéraires lus par le plus grand nombre de lecteurs.

Le manuel est organisé en cinq chapitres conçus pour constituer un instrument de travail commun à l'enseignant et à l'étudiant; il n'est pas un manuel d'auto-formation de l'étudiant. En effet, l'adoption d'une forme condensée des exposés et la réduction des explications et des références à l'histoire de la critique rendent l'intervention de l'enseignant tout à fait utile pour éclairer, lorsque le besoin s'en fait sentir, les antécédents de telle ou telle notion, de telle ou telle théorie. C'est dans cette perspective aussi que le chapitre cinq n'a pas souhaité multiplier les illustrations puisque celles-ci se feront en fonction des programmes d'œuvres choisies dans les universités et des œuvres disponibles pour l'analyse.

A la fin de chaque chapitre, on trouvera les références bibliographiques des critiques et des œuvres cités dans le chapitre.

Nous avons supprimé les notes en bas de page pour faciliter la lecture et alléger la présentation, en notant à la suite de la citation le nom du critique et la page de l'ouvrage. L'information est complète dans les références de fin de chapitre.

Chaque chapitre comprend une courte introduction qui expose le plus clairement possible ses objectifs. Le chapitre I porte sur la communication littéraire; le second, sur l'initiation à la narratologie. Le troisième est consacré au rapport du texte au paratexte et au contexte et le quatrième à l'intertextualité.

L'ensemble de l'ouvrage a bénéficié de la lecture attentive des deux auteurs. Toutefois Christiane Achour est directement responsable des trois premiers chapitres tandis qu'Amina Bekkat a conçu le chapitre IV sur l'intertextualité.

Christiane Achour et Amina Bekkat  
Alger, septembre 2002

## Chapitre I

### LA COMMUNICATION LITTÉRAIRE

En déplaçant les questions que pose la lecture interne des textes littéraires (que nous examinerons dans notre second chapitre) du couple message/signification au couple effet/réception, la théorie de la réception a mis l'accent sur les effets que la littérature produit sur le lecteur, sur un groupe social mais aussi la manière dont elle se situe à travers l'Histoire et à un moment historique précis. Wolfgang Iser pose trois questions, pour lui, essentielles :

1. Comment les textes sont-ils accueillis?
2. Comment apparaissent les structures qui gouvernent chez le lecteur l'élaboration des textes?
3. Quelle est, dans leur contexte, la fonction des textes littéraires? [...] L'esthétique de la réception, visant à situer l'interaction entre le texte et le monde extratextuel au centre du champ théorique, a dû se défendre contre le sociologisme simpliste qui voyait dans le texte littéraire une simple allégorie du social (pp. 8-9).

Dans ce premier chapitre, nous souhaiterions présenter différentes approches qui mettent l'interaction auteur/lecteur, auteur/société/public, au centre de leurs préoccupations.

### 1 - Le schéma de la communication et son application à l'analyse littéraire

#### 1.1 - Le schéma : exposé et discussion

Le rapport du lecteur au texte littéraire qu'il est en train de lire peut être assimilé au rapport qui est établi dans toute communication. Pour bien asseoir les différents paramètres de cette opération, il nous faut partir du schéma de la communication tel qu'il a été proposé par Roman Jakobson :

CONTEXTE (SÉMIOTE)

DESTINATEUR (D1) — MESSAGE — DESTINATAIRE (D2)

CONTACT (CANAL DE COMMUNICATION)

CODE

Les pôles du schéma peuvent être explicités comme suit :

\* **Le Destinateur** ou émetteur ou locuteur est celui qui émet le message.

\* **Le Destinataire** ou récepteur ou allocutaire est celui qui le reçoit, celui pour qui le message est émis.

\* **Le Message** : est l'objet de la communication constitué par le contenu des informations transmises.

\* **Le Contact** : est le canal de communication (oral, écrit, visuel, etc...).

\* **Le Code** : l'ensemble des signes et de leurs règles de combinaison. La compréhension ou la non-compréhension du message est plus ou moins réalisée selon la maîtrise du code que possèdent D1 et D2.

\* **Le Contexte** : ou référent est constitué par le contexte, la situation, les objets réels auxquels renvoie le message. Les signes d'un code ne sont pas "naturels"; ils sont arbitraires et leurs significations doivent être apprises. Ils renvoient à des réalités vécues, à des constructions imaginaires ou à des concepts.

Roman Jakobson définit ainsi le jeu entre les six pôles du schéma :

Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu "ambiguë", "le référent") contexte saisissable par le destinataire, et qui est soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé; ensuite le message requiert un code, commun en tout ou au moins en partie au destinataire et au destinataire (ou en d'autres termes au décodeur et à l'encodeur du message); enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication.

Ce schéma a été très contesté. Quels arguments lui a-t-on opposés?

Tzvetan Todorov, dans son ouvrage *M. Bakhtine ou le principe dialogique*, reconstitue le modèle de la communication selon Mikhaël Bakhtine et le compare à celui de Jakobson, soulignant que les différences ne sont pas seulement terminologiques mais trahissent une opposition plus fondamentale. Pour Jakobson, les notions qu'il présente décrivent "tout acte de

communication verbale". Bakhtine, lui, distingue la linguistique de la translinguistique et il pense qu'on ne peut analyser de la même façon un "événement de langue" et un "événement de discours" :

Ce n'est pas un hasard si Bakhtine dit "énoncé" plutôt que "message", "langue" plutôt que "code", etc... : c'est qu'en fait il refuse tout à fait délibérément le langage des ingénieurs pour parler de la communication verbale. Ce langage risque de nous faire percevoir l'échange linguistique à l'image de quelque chose comme le travail des télégraphistes : l'un dispose d'un contenu à transmettre, l'encode à l'aide d'une clé et le transmet par la voie des airs; pour peu que le contact soit établi, l'autre décode à l'aide de la même clé, retrouvant ainsi le contenu initial. Une telle image ne correspond pas à la réalité discursive : celle-ci insiste l'un par rapport à l'autre le locuteur et le destinataire, qui n'existent pas - à proprement parler - comme tels avant l'énonciation. C'est pourquoi la langue est autre chose qu'un code, et c'est pourquoi aussi il est inconcevable pour Bakhtine d'isoler le "contact" comme un facteur parmi d'autres : l'énoncé tout entier est contact, mais dans un sens plus fort que celui qui s'attache à la radiotélégraphie ou même à l'électricité. Le discours n'entretrait pas un rapport uniforme avec son objet, ne le "réflète" pas, mais l'organise, il transforme ou résout des situations. (p. 87).

Todorov rappelle aussi la critique formulée par Bakhtine à l'égard de la sémiotique naissante :

La sémiotique s'occupe de préférence de la transmission d'un message tout fait à l'aide d'un code tout fait. Or, dans la parole vivante, les messages sont, à strictement parler, créés pour la première fois dans le processus de transmission, et au fond il n'existe pas de code (p. 352).

On pourrait dire ainsi que chaque message élabore son propre code, ce qui est très éclairant pour le texte littéraire, chaque texte élaborant son propre code.

Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son ouvrage, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, définit, de façon plus précise, les relations de communication. Dans une communication, et particulièrement la communication écrite, les deux interlocuteurs ne peuvent être saisis aisément. Pour cerner leurs profils, il faut prendre en considération des facteurs textuels et contextuels. Les compétences linguistiques et paralinguistiques ne peuvent être cernées que dans leur liaison avec les déterminations psychologiques qui jouent un rôle important dans les opérations d'encodage et de décodage ["facteur psy" ayant une incidence sur les choix et les écoutes linguistiques], avec les compétences culturelles (ou "encyclopédiques", l'ensemble de savoirs implicites sur le monde que les deux partenaires possèdent) et les compétences idéologiques [ensemble des systèmes d'interprétations et d'évaluation de l'univers référentiel]. Ces différents facteurs entretiennent avec la compétence linguistique des relations étroites, non réductibles à un schéma.

Entre les trois pôles /Émetteur - Message - Récepteur/, il n'y a pas simple opération de transmission. En effet, au moment de l'encodage, le locuteur ne choisit pas librement dans sa compétence car il est contraint par les conditions concrètes de la communication par les contraintes du "genre" où s'inscrit son discours, par les modèles de production et d'interprétation qui font partie de la compétence des deux partenaires.

Le code n'est donc pas simple système de signes mais enchevêtrement complexe d'éléments. R. Jakobson postulait l'homogénéité du code : l'émetteur voulant transmettre un message socialement efficace, s'appropriait mimétiquement le code du récepteur pour atteindre une communication maximale.

Mais après les recherches en sociolinguistique, on ne peut plus s'en tenir à ce point de vue. On sait, en effet, que les interlocuteurs, même lorsqu'ils appartiennent à la même communauté linguistique, ne parlent pas exactement la même langue. Le processus de communication doit donc s'interroger sur l'ampleur des divergences, des *idiolectes* en présence [L'*idiolecte* est l'ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné à un moment déterminé].

Il faut toutefois souligner que, malgré les divergences *idiolectales*, un certain consensus sur les significations rend possible une *intercompréhension*, car on ne peut jamais s'affranchir totalement de la tyrannie des normes et des usages. En conséquence si l'*intercompréhension* maximale est idéale, la non-compréhension totale est peu courante entre deux partenaires linguistiques. On dira donc que la communication (à deux au moins) se fonde sur l'existence non d'un code mais de deux *idiolectes*. De l'encodage au décodage, il y a altération du message. Ne pas tenir compte de cette altération, c'est idéaliser la communication linguistique et, en particulier, ignorer les différences et inégalités culturelles. Comme l'écrit Pierre Bourdieu : "Se bercer de l'illusion du "communisme linguistique", c'est en fait tenter de conjurer par le biais du langage les clivages sociaux".

A cause d'un partage inégalitaire de la compétence en langue et de l'*ambiguïté* fondamentale du langage, le message n'est pas une évidence, ce que le schéma de Jakobson pouvait laisser croire ou espérer. Toutefois sa clarté le rend opératoire dans les prémices d'une analyse. Enrichi de toutes ces remarques et modifié en conséquence, il peut être l'embrasseur d'un certain nombre d'amorces et de saisies des contours d'un texte oral, écrit ou littéraire qui demande ensuite approfondissement et nouvelle perspective de prise en charge dans sa complexité.

## 1.2 - Les fonctions du langage

R. Jakobson ne s'est pas contenté de reprendre le schéma de la théorie de la communication, il a proposé de faire correspondre à chaque pôle du schéma des fonctions du langage.

\* au pôle du destinataire, **la fonction expressive** ou fonction émotive ["moi, je" - interjections à valeur émotive, jugements subjectifs, intonations caractéristiques - expressions de l'affectivité, de la subjectivité de l'énonciateur]

\* au pôle du destinataire, **la fonction conative** [vouloir convaincre, persuader - impératifs, vocatifs : tout ce qui, dans le message, a pour but d'avoir une influence sur l'interlocuteur]

\* au pôle du référent, **la fonction référentielle** ou fonction dénotative [elle définit les relations du message à l'objet dont il traite, les informations qu'il transmet]

\* au pôle du contact, **la fonction phatique** [tout ce qui, dans un message, sert à établir, maintenir ou couper le contact : "Allô!" Ionesco en fait un usage humoristique dans *La Cantatrice chauve*]

\* au pôle du code, **la fonction métalinguistique** [tout ce qui sert à donner des explications ou des précisions sur le code utilisé par le destinataire - Explication d'un mot ou d'une expression. Cette fonction est une constante du discours pédagogique, par exemple]

\* au pôle du message, **la fonction poétique** [elle porte sur le message en tant que tel. Tout ce qui lui apporte un supplément de sens par le jeu de sa structure, de sa tonalité, de son rythme, de ses sonorités. Cette fonction définit la relation du message à lui-même, le message devenant objet de la communication et non plus moyen de cette communication]

Jakobson précise que, dans un message donné, on ne trouve pas obligatoirement les six fonctions, de même qu'on n'en trouve rarement une seule. Le plus souvent, il y a superposition. En règle générale, une fonction est dominante. La détermination de cette fonction dominante permet la détermination de la portée générale du message et donc une certaine classification des textes. En conséquence, elle engendre une approche des genres du discours et, par extension, des genres littéraires.

C'est justement le transfert de la théorie de la communication au message littéraire qui pose problème comme nous l'avons vu précédemment. Dès 1973, Francis Vanoye dans son manuel, *Expression et Communication*, proposait une application à la communication littéraire.

\* **Le destinataire est l'auteur** (un individu - inventeur, créateur, producteur) : celui qui met en forme et structure le texte selon un projet. Il peut être double ou collectif, il n'en reste pas moins l'organisateur du texte.

\* **Le destinataire est le public** : à la fois précis et imprécis. Pour le déterminer, différents sondages peuvent être faits :

- à partir du genre utilisé car le code générique que choisit l'écrivain informe sur la forme d'efficacité qu'il recherche et sur la cible qu'il vise. Ainsi ce n'est pas le même public qui est touché par un roman, un recueil de poèmes, etc...

- à partir du type de production et de diffusion (livre de poche, ouvrage de luxe, par ex.), de l'état de l'alphabétisation dans un pays donné, etc...

- à partir de sa langue d'expression (ainsi le roman algérien ne touche pas le même public selon la langue que choisit le romancier : l'arabe, le français, le berbère).

\* **Le canal de communication est l'objet-livre** : le plus couramment. Il est le support du message mais aussi un objet porteur de significations par son format, son apparence, son organisation, sa maniabilité, son épaisseur, sa typographie, ses illustrations, sa collection, etc. Le canal de communication peut être aussi visuel, audio-visuel. L'écriture et la lecture littéraires par le Web introduisent un nouveau support dont on commence à étudier les effets sur le message littéraire même.

On constate aussi que, dans la communication littéraire, la communication n'est pas directe mais différée. Même le théâtre ne réalise pas cette communication directe puisqu'il y a l'intermédiaire que représente la mise en scène.

\* **Le code** : est un des éléments les plus complexes de la communication littéraire :

Le message littéraire, écrit F. Vanoye, comporte une partie sémantique : il a un sens compréhensible au même titre que le sens d'un message utilisant quelconque ; il utilise le code de la langue commun à l'auteur et aux lecteurs : la langue française par exemple. Mais outre cette partie sémantique, il a également une visée esthétique. Il établit une communication qui se situe au niveau artistique. Il superpose donc au code de la langue utilisée un code esthétique plus ou moins complexe.

\* **Le référent** : c'est encore un pôle du schéma qui pose problème puisque, si l'on prend la définition de ce pôle dans le schéma de la communication, il n'existerait pas de référent dans la communication littéraire. Mais on peut considérer qu'il y a des référents textuels. Le langage littéraire n'est donc référentiel (dénotatif) que du point de vue conceptuel [le mot "table" renvoie à un concept connu du lecteur, non à un objet véritable].

\* **Le message est l'œuvre elle-même, le texte.** Il a, en principe un contenu fixe puisque sa pérennité est assurée par

l'imprimerie, la conservation dans les bibliothèques. Ce qui n'est pas aussi vrai pour les œuvres du passé. Même pour les œuvres modernes, il y a des variantes et il faut déterminer sur quel texte on travaille.

Mais la spécificité du message littéraire est sa polysémie qui explique que sa lecture peut varier, évoluer selon les lecteurs et les époques [cf. la fin de ce chapitre].

Le message littéraire se constitue en un système clos dans lequel les éléments prennent leur signification et leur valeur dans leurs rapports mutuels, tout en conservant des rapports indissolubles avec ce qui semble extralittéraire.

Si le message littéraire est caractérisé par la prééminence de la fonction poétique, c'est le fonctionnement de cette fonction poétique qui pourra nous éclairer.

R. Jakobson donne un exemple élémentaire (pp.218-221). Soit un thème du message [ce dont je parle] qui soit "l'enfant endormi". Le locuteur fait un choix parmi une série de noms existant dans le lexique, plus ou moins équivalents : "enfant, gosse, mioche, gamin..." Et pour commenter ce thème, il fait un choix dans une série de verbes apparentés sémantiquement : "dort, sommeille, repose, somnole". Les deux mots choisis se combinent dans la chaîne parlée.

La sélection se fait sur la base de l'équivalence, de la similarité ou la dissimilarité, de la synonymie ou l'antonymie. La combinaison, elle, repose sur la contiguïté. D'où la proposition de Jakobson : "la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison.

### 1.3 - Typologie des œuvres

Ainsi le schéma de Jakobson, enrichi des remarques que nous venons de rappeler brièvement, est le socle de propositions très utiles pour travailler dans le domaine de la classification générique et de l'Histoire littéraire.

F. Vanoye propose une typologie des genres littéraires selon la prédominance d'une fonction ajoutée à la fonction poétique (p. 143). En littérature, c'est bien la fonction poétique qui reste dominante :

#### FONCTION POÉTIQUE

+ FONCTION EXPRESSIVE : Œuvre où domine le "je", la personnalité de l'auteur, sa subjectivité déclarée : confessions, journaux intimes, mémoires, autobiographies, lettres, poèmes lyriques. Parfois le "je" use de certains masques dont il faut tenir compte.

+ FONCTION CONATIVE : Œuvre où le destinataire est impliqué de façon directe : discours, exhortations, sermons, supplications, prières, théâtre politique et didactique.

+ FONCTION RÉFÉRENTIELLE : Œuvre où dominent le "il" et le "ça", les héros et les événements : récits, épopées, romans historiques.

+ FONCTION MÉTALINGUISTIQUE : Œuvre où domine le projet didactique : récits éducatifs, poèmes didactiques.

+ FONCTION PHATIQUE : Œuvre où domine le désir de communiquer, de toucher le lecteur : œuvres "cri", œuvre signal. Toutefois, à elle seule, la fonction phatique peut difficilement fonder un genre littéraire.

+ FONCTION POÉTIQUE : Œuvre où la fonction poétique se manifeste à l'état pur, pour elle-même : poésie "pure".

Geneviève Idt, pour sa part, dans son article, "*Pour une histoire littéraire tout de même*" propose d'établir "un programme d'étude" pour l'évolution littéraire, constitué d'un ensemble de questions à partir de la notion linguistique de "contexte situationnel" ou de "situation de discours".

Le contact qui avait un rôle de simple canal de transmission dans le schéma de la communication est redéfini car marqué par les contraintes institutionnelles de publication et de transmission. Il devient le lieu d'interrogation des conditions matérielles et institutionnelles de la production et de la réception du message étudié : techniques de reproduction, de conservation et de transmission des discours; marché des discours : édition, diffusion et distribution; les institutions littéraires, scolaires, culturelles, etc...

L'émetteur/ le récepteur sont les lieux d'interrogations sur les interlocuteurs du message : qu'est-ce qu'un écrivain? Qui écrit quoi? De quoi vit-il? Qu'est-ce qu'une carrière littéraire? etc...

Qui lit quoi et comment? Qu'est-ce que le public d'un texte? Quel est le conditionnement social des goûts en littérature?

Le message : ici il est indispensable de prendre en compte la caractéristique principale de la littérature d'être un message différé.

Ce constat entraîne une série de questions possibles : pourquoi lisons-nous des textes anciens? Quels textes ont été conservés? Sous quelle forme?

Il permet aussi de s'intéresser à la spécificité du message littéraire : sa variation, sa polysémie (suivant chaque lecteur,

suivant chaque époque); à ses caractéristiques (la distinction introduite par Roland Barthes entre écriture et style peut être très utile).

Il n'est pas donné à un écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intertemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'histoire et de la tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné : il y a une histoire de l'écriture; mais cette histoire est double : au moment même où l'histoire générale propose - ou impose - une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses antécédents [...]. La langue est donc en deçà de la littérature. Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviendront peu à peu des automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur [...] où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence.

*(Le degré zéro de l'écriture, pp. 16 et 12)*

Le code devient le lieu d'interrogation des codes et de leur hiérarchie à une époque donnée et la position que l'écrivain y choisit. On peut distinguer des codes linguistiques [la ou les langues utilisées avec une série d'oppositions à examiner : langue nationale/langue régionale - écrit/oral - culture savante/culture populaire, etc...]; des codes esthétiques qui varient selon la hiérarchie des discours à une époque datée, les critères esthétiques étant toujours relatifs. Ils dépendent d'une définition, à un moment et dans un lieu précis, de la notion de "littérature", cette dernière privilégiant certains genres plutôt que d'autres; des codes idéologiques que l'on peut définir comme constitués par les doctrines scientifiques, philosophiques, religieuses, morales, sous-jacentes au texte.

Le contexte ou référent : si l'on prend la définition du référent dans le schéma général de la communication, il n'existerait pas de référent dans la communication littéraire puisque le message

littéraire ne renvoie pas à des objets réels. Le langage littéraire n'est donc référentiel que du point de vue conceptuel. Le message littéraire se constitue en un système clos dans lequel les éléments prennent leur signification et leur valeur dans leurs rapports mutuels; ils se constituent en un système autosuffisant, ce qui justifie son analyse interne.

Toutefois il se constitue aussi en référence : à d'autres textes contemporains [étude synchronique des discours à une époque donnée : les textes forment en effet un système les uns par rapport aux autres à un même moment de l'histoire et l'on peut étudier la diversité des modèles à une époque déterminée]; à des textes antérieurs ou postérieurs [étude diachronique, les pratiques verbales évoluant au cours de l'histoire. Cet aspect sera développé dans le chapitre quatre à propos de l'intertextualité].

## **2 - Les œuvres littéraires dans le champ culturel : production restreinte/production élargie, Centre et Périphérie**

Utilisant les travaux de P. Bourdieu, Yves Reuter précise : "Pour donner à la sociologie de la création intellectuelle et artistique son objet propre", il faut considérer "la création comme acte de communication ou, plus précisément, la position du créateur dans la structure du champ intellectuel".

Reprenant l'hypothèse de P. Bourdieu qui assimile biens culturels et biens économiques, on peut postuler "une accumulation d'un capital culturel [qui se transmet, dont on hérite, qu'on peut acquérir] qui produit un profit au plan symbolique. C'est la rentabilisation de ce capital qui détermine les stratégies des agents du champ intellectuel [...] à un moment donné du temps." Les agents

ou systèmes d'agents sont les enseignants, les critiques, les éditeurs, les librairies, l'école, la presse, les émissions télévisées, etc...

La dynamique du champ est assurée par les luttes que se livrent, en son sein, les agents dominants qui veulent conserver leur rôle prépondérant et ceux qui veulent acquérir des positions plus élevées dans la hiérarchie, également par les luttes entre ceux qui sont à l'intérieur du champ et ceux qui veulent y entrer.

Les biens culturels qui se produisent ou s'échangent dans ce champ ont une valeur symbolique et une valeur marchande (ce qui explique en partie que le discours critique utilise souvent le lexique du discours économique, "prix", "consommation" d'une œuvre, etc...)

La structuration du champ se construit sur cette double valeur des biens culturels : "entre une sphère de grande production axée sur des profits immédiats et commerciaux et une sphère de production restreinte axée sur le primat accordé à la valeur symbolique". Les œuvres "classiques" réaliseraient un équilibre des deux valeurs.

Dans l'Histoire, l'autonomie du champ intellectuel est récente. Elle n'a pas toujours existé : "Elle est fonction du développement de la division du travail et de la différenciation des activités humaines". L'affranchissement s'est réalisé en France vers 1850 : auparavant des autorités légiféraient le domaine culturel (aristocratie, église). Le statut d'écrivain n'était pas un statut économique autonome. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce statut se modifie. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la constitution d'un public permet l'autonomie du créateur face au pouvoir. A ce titre, préfaces, manifestes d'écoles ou de mouvements sont à la fois affirmation de cette autonomie et occultation de la valeur marchande des œuvres au profit de leur valeur symbolique : "L'écrivain ou le groupe d'écrivains a

toujours des motifs nobles et désintéressés pour plaider la cause du changement qu'il présente."

Reprenant l'esprit du schéma proposé par P. Bourdieu dans son étude du marché des "biens symboliques", Yves Reuter oppose, terme à terme, dix caractéristiques permettant de répartir les œuvres entre le champ de production restreinte et le champ de grande production.

PRODUCTION RESTREINTE	PRODUCTION ÉLARGIE
1 - Désignation de l'économiste, recherche d'un capital économique	Soumission à l'économiste, recherche d'un capital économique
2 - Refus de toute promotion tapageuse (relations publiques, conférences, etc...)	Techniques de promotion, publicité, marketing, sélections, jaquettes tapageuses
3 - Cycle de production long, pas de marché présent, acceptation du risque	Cycle de production court, minimiser les risques, restreindre capital des profits et obsolésence rapide des produits
4 - Cible vaste : les producteurs, les pairs, les fractions intellectuelles de la classe dominante	Cible vaste : le "public", les fractions non intellectuelles de la classe dominante ("le public cultivé") et les autres couches sociales
5 - Espoirs : reconnaissance des pairs. Succès diffus et durable > "classique"	Espoirs : succès immédiat et temporaire > "best-sellers"
6 - Produit sa demande, contrôle et détermine les normes en vigueur. Recherche formelle	Ajustement à une demande préexistante, soumission aux normes dominantes : thèmes, stéréotypes, modes d'écriture, produit associé quelconque, genreage des ouvrages
7 - Recherche d'une prise de pouvoir de la légitimité culturelle	Soumission aux instances en place ou refus de s'y soumettre. Assurance de sa propre légitimité
8 - Auteur se voit libre, inspiré et inventeur	Auteur subordonné aux déterminants des aspects de production et de diffusion et aux attentes du public
9 - Écrire se présente comme un dévouement sacrificiel	Écrire subordonné à l'auteur aux attentes du public
10 - Critique respectant le succès	Critique faisant du succès sa valeur

Ces conclusions se fondent sur une observation du champ littéraire constitué, considéré essentiellement dans un circuit institutionnel et économique. Les critères de cette classification sont souvent extratextuels et peuvent prêter à discussion.

Ainsi, user de l'opposition qualité/quantité pour distinguer entre culture savante et culture populaire (qui correspondrait à l'opposition production restreinte/grande production) ne résout que partiellement la répartition des œuvres dans le champ. Selon les genres, la littérature de masse peut témoigner d'une structure élaborée et d'un système esthétique recherché. Dire qu'elle est plus que les œuvres "majeures" dépendante des idéologies de marché, c'est limiter son domaine à la littérature de consommation et trop vite effacer le constat que les grandes œuvres elles-mêmes sont en partie tributaires des mécanismes commerciaux de l'industrie du livre, de l'industrie culturelle et du leadership des "métropoles" littéraires.

Opérer la distinction en s'appuyant sur une différence de contenu est encore moins convaincant car la thématique est sensiblement la même dans les deux sphères et le référent socioculturel présent. Ce qui est différent, c'est le traitement que l'une et l'autre subissent. Mais les œuvres mineures sont révélatrices, comme les grands textes, de la société dans laquelle elles s'insèrent : ce qu'elles accusent, ce sont les points forts de la doxa, par la stéréotypie qui les caractérise. Les grandes œuvres, par contre, sont celles qui parviennent à construire une cohérence dans l'écriture et qui tentent ainsi de dépasser, par la fiction, les tensions internes non résolues d'une société donnée. C'est le fait des grandes œuvres de proposer une vision du monde complexe et contradictoire et d'être ainsi représentatives des conflits contemporains ou d'annoncer des conflits à venir.

Une autre remarque peut être faite, celle des frontières du champ culturel considéré. Les remarques qui précèdent peuvent être surtout utilisées dans un champ culturel national où la lutte pour la reconnaissance et la légitimité s'engage entre les agents culturels et, plus particulièrement pour notre propos, entre les agents littéraires. Mais la question se complexifie si nous passons au niveau international. Ici également, force est de constater que, si un certain nombre de grandes œuvres parviennent à percer et à être connues à travers le monde, beaucoup d'entre elles restent sur la touche de la reconnaissance internationale. A la suite des travaux de P. Bourdieu mais également de ceux de la théorie de la réception et des recherches engagées sur les pays satellites des grandes puissances dans le monde, un couple s'est dégagé qui est très productif pour l'analyse : celui de *centre* et de *périphérie*.

Si, à l'échelle d'un pays, d'une nation, se dégage une hiérarchie qui n'est pas seulement fondée sur la qualité esthétique des œuvres littéraires mais aussi sur des critères extralittéraires, à l'échelle internationale, une sorte de "bourse des valeurs littéraires", sans Wall Street ni cotation des valeurs déclarée, légitime les œuvres à l'échelle internationale. Cette "république mondiale des lettres" pour reprendre l'expression de Pascale Casanova — expression peu satisfaisante mais qui a le mérite d'exister et de permettre la discussion — a ses capitales littéraires — Paris ayant eu le monopole sans conteste depuis le XVIII<sup>e</sup> s. et au-delà de la 2<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> s. — où se concentrent les instances de légitimation à l'échelle internationale, ces instances mettant en avant des critères esthétiques mais utilisant, comme à l'échelle nationale, d'autres critères d'ordre linguistique, économique, politique.

Dans cette appréciation et répartition des œuvres à l'échelle internationale, les pays anciennement colonisés par exemple, arrivent avec un handicap certain du fait de leur propre histoire culturelle et des freins à leur développement. Moins armés du point de vue de la langue et de l'ancienneté littéraire capitalisée que les pays du centre, ces pays des périphéries se trouvent dans une position hiérarchiquement inférieure et leurs écrivains sont obligés, s'ils veulent être reconnus par le centre, c'est-à-dire à l'échelle internationale, de déployer une certaine stratégie. Certains d'entre eux refusent cette lutte et se cantonnent à une reconnaissance nationale [cf. le cas de l'écrivain suisse Ramuz, par exemple].

Cette problématique centre/périphérie produit, à l'heure actuelle, des études très intéressantes dans le domaine de la littérature comparée et dans celui des littératures francophones. Le cas d'Albert Camus est un exemple privilégié d'un écrivain qui, parti d'une périphérie [l'Algérie coloniale productrice d'une littérature coloniale de seconde zone et d'une littérature "autochtone" minorée] a été reconnu par le centre, avec des réserves à son égard toutefois du côté des "héritiers" de la "grande" littérature française jusqu'à ce jour.

Après ces remarques qui placent l'œuvre au centre d'un champ de forces, nous voudrions examiner maintenant une manière de procéder qui tente d'articuler les paramètres extra-textuels à des paramètres plus textuels pour l'œuvre prise isolément.

### *3 - Des critères d'une hiérarchisation des œuvres*

Soit un texte écrit et publié à une date déterminée.

A un premier niveau, il faut examiner le texte en fonction de

trois paramètres : le moment socio-historique, l'écriture et la lecture, certains paramètres étant indissociables l'un de l'autre car fonctionnant en interactivité.

#### *PÔLES 1 et 2 - LECTURE/ÉCRITURE :*

La présence des deux pôles suppose une antériorité chronologique et logique : tout texte n'ayant d'existence qu'à partir du moment où il est lu et résultant inévitablement de la lecture de textes antérieurs. Ces deux pôles sont en situation constante d'échange; ils sont les deux aspects d'un même processus. [Notons que l'appareil de lecture institutionnalisé qui indique au lecteur ce qu'il "doit" lire et lui "facilite" l'accès à l'héritage, encourage et, en même temps, canalise le processus ininterrompu de lecture-écriture en contrôlant les possibles de la réception et de la production].

#### *PÔLE 3 - MOMENT SOCIO-HISTORIQUE :*

Ce processus réception-production est étroitement dépendant du moment historique vécu par et dans une société donnée. C'est cette interdépendance qui explique que, par rapport au texte considéré, ces trois pôles appartiennent au même niveau d'analyse. Ils correspondraient à une partie des instances mises au jour dans le champ culturel par Bourdieu/Reuter. Mais, pas entièrement car il faut considérer le côté dynamique des changements puisque l'Histoire a une incidence directe sur la façon dont on écrit et dont on lit à un moment donné [cf. le point 4 de ce chapitre].

A un second niveau d'analyse, articulé immédiatement sur le premier, le texte est interrogé dans sa spécificité littéraire, dans sa construction même en tant que production langagière, ce que n'introduisait évidemment pas la démarche sociologique

puisque ce n'était pas son objectif. On prendra en compte ici 4 pôles, le premier de ce niveau (le 4<sup>e</sup> de l'ensemble du schéma) ayant une fonction de charnière entre les deux niveaux d'analyse.

#### *POLE 4 - TRANSGRESSION OU CONFORMITÉ :*

Ce pôle-charnière s'analyse dans l'écriture en examinant les codes à l'œuvre dans le texte. Si le texte est conforme aux "codes" de son temps, il est dans une position de reproduction, il n'innove pas et par là-même, il s'exclut du champ de la création.

La transgression peut, quant à elle, porter sur l'ensemble des trois codes ou sur un ou deux de ces ensembles.

La lecture institutionnalisée va tenter de récupérer au maximum ces transgressions pour en minimiser les effets transformateurs.

#### *POLE 5 - CODES LINGUISTIQUES :*

Ils sont particulièrement importants puisque le matériau que travaille la littérature est la langue. Ils ont donc une certaine priorité car c'est, à partir d'eux, que s'élaborent esthétique et idéologie.

Or la compétence linguistique de l'écrivain dépend de nombreux facteurs dont le plus important est la formation reçue pour l'acquisition de sa culture écrite. Le rapport à la langue commune est un des lieux d'observation essentiels de la capacité de l'écrivain à innover. Les œuvres mineures auront un rapport de soumission et de reproduction de l'usage linguistique dominant. Les grandes œuvres auront un rapport de transgression, de transformation. L'expression courante, à propos d'un écrivain, "la langue de ..." dit bien cela puisque cette caractérisation désigne

le caractère légitime des contraventions à l'usage normé et, en même temps, l'opposition irréductible qu'il y a entre l'écrivain et les autres catégories de scripteurs. Cette transgression linguistique est à la fois une nécessité et une exception. France Vernier écrit : "Jamais n'écrit absolument conforme aux normes de la langue, telles qu'elles sont imposées, en même temps qu'à celles du "beau" telles aussi qu'imposées, n'a réussi à ... s'imposer comme texte littéraire". Tolérées et/ou récupérées, ces transgressions constituent "une légitimité qui peut être subversive" (p. 82).

La primauté des ces codes en littérature entraîne, sur le plan théorique et pratique de l'analyse des textes, l'indissociabilité de l'histoire de la langue et de l'histoire de la littérature.

#### *POLE 6 - CODES ESTHÉTIQUES*

On sait que l'écrivain ne puise pas dans une réserve atemporelle de formes et de modèles esthétiques. Chaque époque a sa hiérarchisation des discours et des genres, chaque époque crée ses propres modalités d'usage du langage.

Les œuvres qui n'obéissent pas aux lois du marché, qui passent par le respect des codes esthétiques apprivoisés par des générations de pratique, sont souvent qualifiées de difficiles. Celles, au contraire, qui s'y soumettent, sont de lecture plus aisée et perçues comme lisibles. C'est dire que le créateur n'est pas le seul à arriver à l'écriture avec une antériorité esthétique : le lecteur a, lui aussi, ses habitudes et ses préjugés qu'il est, la plupart du temps, peu enclin à remettre en cause.

Comme l'a montré Pierre Zima, la norme esthétique est un produit de la conscience collective : c'est en renouvelant et en contestant cette norme que l'écriture transforme la conscience collective littéraire, tout en prenant ses distances à l'égard de cette conscience par son initiative particulière.

### POLE 7 - CODES IDÉOLOGIQUES

Ici aussi, l'écriture fait apparaître une attitude de transgression ou de conformité par rapport aux normes. Ces codes idéologiques sont constitués dans l'œuvre par les prises de position par rapport au réel, une certaine façon de dire la manière dont les hommes vivent et rêvent leur existence. Ils sont constitués aussi par les doctrines scientifiques, philosophiques, religieuses, morales sous-jacentes aux textes.

Nous proposons de condenser ces remarques sous forme de schéma :

#### Premier niveau d'analyse :

##### TEXTE

#### 1/2. Lecture/écriture

##### 3. Moment socio-historique

#### Second niveau d'analyse :

##### 4. Transgression (si conformité : création = 0)

##### 5. Codes linguistiques

##### 6. Codes esthétiques

##### 7. Codes idéologiques

Nous pouvons considérer que les "grandes" œuvres sont celles qui occupent l'ensemble des pôles du schéma et créent, en fin de compte, leur propre code, reconnaissable et qu'on ne peut reproduire. [Ici, pas de distinction entre Centre et Périphérie, les critères s'appliquant à l'œuvre elle-même].

Les œuvres mineures, quant à elles, peuvent être réparties en deux groupes :

\* Celles qui occupent tous les pôles du schéma sauf le 1 : ce sont les œuvres minorées par l'institution, pour des raisons multiples. Généralement ces œuvres minorées sont en étroite relation avec des moments historiques brûlants que l'on veut, soit oublier, soit minimiser. Leur contre-lecture passe nécessairement par l'Histoire, c'est-à-dire qu'une lisibilité nouvelle passe par la prise en charge de moments historiques occultés. Comme l'écrit Pierre Barbéris :

La littérature des écrivains, les histoires qu'ils racontent anticipent souvent sur l'Histoire des historiens, et ne devient en conséquence réellement lisible que le jour où une nouvelle Histoire, motivée et équipée différemment, autrement ancrée dans l'HISTOIRE, formalise et théorise ce qui, dans le texte littéraire, était avancée diffuse, mal contrôlée, aussi bien par l'écriture que par la lecture (p. 18).

Avec ces œuvres nous nous trouvons, sans aucun doute, dans le champ des contre-littératures tel que l'a circonscrit Bernard Mouralis et à propos duquel il écrit : " Il n'y a pas une nature des contre-littératures, mais seulement des modalités multiples de la subversion du champ littéraire" (p. 11).

\* Celles qui occupent tous les pôles du schéma sauf le 4. Ce sont les œuvres de la littérature de consommation, littérature de masse, une partie de ce qu'on nomme littérature populaire ou paralittérature. On les désigne aussi comme volet littéraire de la culture médiatique. Elles sont l'expression littéraire d'une culture partagée entre mythe et idéologie écrit à leur propos B. Mouralis (pp. 51-52) :

Entre le MYTHE dans la mesure où, au niveau de la relation auteur-lecteur, elle remplit incontestablement une fonction fantasmatique dont nous avons besoin, et d'autre part, l'IDEOLOGIE dans la mesure où, au niveau de la relation production/censoration, elle apparaît comme l'expression d'une certaine conception du monde étroitement dépendante des structures de tous ordres — politique, sociale, militaire — sur lesquelles celui-ci est aujourd'hui fondé.

Il y a ici également plusieurs modalités dont nous pouvons donner au moins deux exemples : mettre une "grande" œuvre comme *Madame Bovary* en romans-photos, c'est la transférer d'un "style" à une "écriture" pour reprendre la distinction de R. Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* et changer son classement générique; reconnaître une place — en fonction du nombre de lecteurs et de l'impact des œuvres — à de "grands" mineurs comme Guy des Cars, réfléchir donc au statut du "best-seller".

C'est cette position, en règle générale tout à fait opposée par rapport aux codes linguistiques, esthétiques et idéologiques, qui semble le plus différencier la littérature de la littérature médiatique, avec un éventail de réalisation très ouvert : on ne peut ainsi assimiler Simenon ou Stephen King à Guy des Cars ou Barbara Cartland. L'analyse de C. Lévi-Strauss sur les rapports du mythique et du romanesque où il évoque très précisément le roman-feuilleton, peut être indicative de pistes d'analyse à affiner pour d'autres genres.

Le roman feuilleton imiterait les récits mythiques "inférieurs". Comme eux, il dégraderait la totalité cohérente du mythe. Mais, alors que les récits mythiques les plus dégradés "ne finissent pas vraiment", le feuilleton donne une morale, une conclusion :

"Récompensant les bons et punissant les méchants", il essaie de trouver un équivalent vague et caricatural à la structure close du mythe.

Le feuilleton serait, en conséquence, une nostalgie imitative du mythe, écrit M. Zeraffa à la suite de ce rappel de C. Lévi-Strauss :

Il met artificiellement en ordre l'existence humaine et l'art de son auteur consiste à prolonger cette mise en ordre le plus longtemps possible [...] Nos sociétés paraissent [...] exiger le mythe comme un ordre strict, répétitif.

Lévi-Strauss constatait que la monotonie excite plus fortement l'imagination que la diversité.

Le premier groupe /2,3,4,5,6,7/ est "une menace constante pour le dogmatisme et l'ethnocentrisme littéraire, il ne tend à rien de plus qu'à rappeler que les choses pourraient aller autrement" écrit B. Mouralis (p. 11). Il comprend des œuvres qu'on ne parvient pas à reconnaître en leur temps pour des raisons idéologiques [cf. l'exemple de J. Vallès développé dans le chapitre 5], pour des raisons sociologiques [cf. le même corpus de romans désigné comme roman "beur" en France ou roman de l'émigration en Algérie] ou pour des raisons de non-reconnaissance d'une trop grande innovation [le cas de Baudelaire est un des exemples les plus classiques]. Ce groupe comprend aussi les grandes œuvres des littératures francophones qui ont du mal à être reconnues par le centre décideur.

Le second groupe /1,2,3,5,6,7/ pérennise l'ordre social, accentue ou cultive les stéréotypes où se reconnaît et se perpétue l'idéologie dominante, "apprivoise" les conflits d'une société [fonction de la mise en texte de la violence dans la culture médiatique], fonctionnant ainsi comme soupapes de sécurité.

#### 4 - Les lisibilités multiples : la lecture dans la dynamique spatio-temporelle

Pour connaître l'histoire d'une œuvre, il semble indispensable d'interroger les lectures qui en ont été faites par des générations successives de lecteurs. L'acte de lecture — dont nous avons vu qu'il était indissolublement lié à l'acte d'écriture — fait de la prise en charge du texte, un processus ouvert puisqu'il peut être redimensionné selon les époques et les lecteurs. On ne peut donc parler de lecture définitivement close mais de "lisibilités multiples" selon l'expression de P. Barbéris dans ses *Lectures du réel*.

En effet, la signification d'une œuvre ne peut être donnée ni par les intentions de l'auteur — pas toujours aisées à circonscrire, souvent dépassées par le résultat —, ni par la réaction du premier public qui manque de recul et surtout des "instruments de lectures" dont disposent les lectures ultérieures. Cette constatation pose donc que, dans le temps, il y a possibilité de différentes lisibilités qui "se suivent, se contredisent, éventuellement, se complètent" P. Barbéris souligne également que cette possibilité de renouvellement "est liée directement à l'apparition de forces neuves et dont la naissance même et le développement explicitent ce qui pouvait demeurer d'implicite ou d'indéchiffré dans une production littéraire [...], subie en quelque sorte [...] par des lecteurs encore insuffisamment préparés, encore insuffisamment libérés". Il y a donc une succession d'efforts, de découvertes et de résultats. Car il n'y a pas de lecture naïve : "toute lecture (étant) soumise à des influences de toutes sortes qui rendent illusoire l'adhésion directe au texte lu", constatent P. Barbéris et Roger Fayolle.

Le rôle du lecteur est, en conséquence, particulièrement important :

On ne saurait aujourd'hui proposer une lecture type et s'en tenir à un sens établi une fois pour toutes. Reconnaître l'existence de lectures successives et diverses d'un même texte, sa "polyémie", c'est donner (à chacun) la possibilité de s'engager, de proposer son hypothèse, son interprétation.

Ainsi, le lecteur doit parvenir à faire la jonction entre :

Lecture historique et lecture immédiate. Le texte est un moment, ce qui implique son insertion dans une dimension verticale (l'Histoire, la production) et sa manifestation dans une dimension horizontale (l'immédiat, le fonctionnement).

Un exemple interne, pourrait-on dire, de ces lisibilités multiples, est la transformation de la lecture d'un auteur d'un siècle à l'autre; c'est aussi la reprise par des écrivains d'œuvres du passé : la nouvelle écriture est lecture de l'œuvre ancienne en même temps qu'élaboration d'une œuvre nouvelle. Nous y reviendrons dans notre troisième chapitre avec l'étude de l'intertextualité.

Il y aurait de nombreux exemples à citer de ces lectures-relectures-réécritures. Nous en signalerons deux : celle de *La Tempête* de W. Shakespeare (1611-1612) et celle de *L'Étranger* d'A. Camus (1942).

Un autre exemple, non moins célèbre, est celui du *Don Quichotte* de Cervantès. Nous terminerons ce chapitre par la citation de la traduction d'un poème de Nazim Hikmet, écrit en turc en 1948, "réveillant" le célèbre personnage :

#### DON QUICHOTTE

Le chevalier de l'éternelle jeunesse  
Suivit, vers la cinquantaine,  
La raison qui battait dans son cœur.

Il partit un beau matin de juillet  
Pour conquérir le beau, le vrai, le juste.  
Devant lui, c'était le monde  
Avec ses géants absurdes et abjects  
Et sous lui c'était Rossinante  
Triste et héraïque.  
Je sais,  
Une fois qu'on tombe dans la passion  
Et qu'on a un cœur d'un poids respectable  
Il n'y a rien à faire, mon Don Quichotte, rien à faire,  
Il faut se battre avec les moulins à vent  
Tu as raison,  
Dulcinée est la plus belle femme du monde,  
Bien sûr qu'il fallait crier cela  
A la figure des petits marchands de rien du tout,  
Bien sûr qu'ils devaient se jeter sur toi  
Et te rouer de coups.  
Mais tu es l'invincible chevalier de la soif  
Tu continueras à vivre comme une flamme  
Dans ta lourde coquille de fer  
Et Dulcinée sera chaque jour plus belle.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS ET ŒUVRES CITÉES DANS CE CHAPITRE

- Pierre BARBERIS, *Leçons de réel*, Paris, Éditions sociales, 1973.  
*Le Prince et le marchand - Idéologiques*, Paris, Fayard, 1981  
(avec Roger Fayolle, "la lecture des textes, que faire ?", Paris, *La Nouvelle Critique*, n°73, avril 1974.)
- Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, rééd. Le Seuil-Points.
- Pierre BOURDIEU, "La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, février 1977 [et plusieurs autres ouvrages de Bourdieu dont *La Distinction*, Paris, Ed. de Minuit, 1979].
- Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1999.
- Jacques DUBOIS, *L'institution de la littérature*, Dossiers média, Nathan/Labée, 1978.
- Geneviève IDT, "Pour une histoire littéraire, tout de même", *Poétique*, n° 30, avril 1977, (Paris, Le Seuil, revue), pp.167-174.
- Wolfgang ISER, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1976.
- Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963. (rééd. poche)

- Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'association de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1981.
- Bernard MOURALIS, *Les contre-litératures*, Paris, PUF, 1975.
- Yves REUTER, "Le champ littéraire : textes et institutions", *Pratiques*, n°32, décembre 1981. (Metz, revue).
- Tzvetan TODOROV, *Le Balzac ou le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.
- Francis VANOYE, *Expression et Communication*, Paris, A. Colin, 1973.
- France VERNIER, *L'écriture et les textes*, Paris, Ed. Sociales, 1974.
- Michel ZERAFFA, *La révolution romanesque*, coll. 10/18, UGE, 1972.
- Pierre V. ZIMA, *Pour une sociologie du texte littéraire*, coll. 10/18, UGE, 1978.

## Chapitre II

### ÉLÉMENTS DE NARRATOLOGIE

#### *Pour une analyse interne des textes narratifs*

L'hypothèse de travail, dans ce chapitre, n'est plus celle de la communication littéraire mais celle d'un "achèvement" du texte, de sa prise en considération comme objet circonscrit et clos qui prend sens dans les réseaux internes qui se tissent dans sa texture même. Reprenant la distinction introduite par le linguiste Benveniste, entre récit et discours, les narratologues l'ont adaptée à leur propos. Ainsi, dans *Figures II*, Gérard Genette précise :

Benveniste montre que certaines formes grammaticales comme le pronom je (et sa référence implicite tu), les indicateurs pronominaux (certains démonstratifs) ou adverbiaux (comme, ici, maintenant, aujourd'hui, demain, etc...) et, au moins en français, certains verbes comme le présent, le passé composé et le futur se trouvent réservés au discours alors que le récit dans sa forme stricte se marque par l'emploi exclusif de la 3<sup>e</sup> personne et de formes telles que l'aoriste, passé simple et le plus-que-parfait (pp. 62-63).

De ces formes grammaticales qui distinguaient deux modes d'interventions langagières, les narratologues ont tiré une distinction très productive, la distinction histoire/discours dans un récit que T. Todorov développe ainsi :

L'œuvre littéraire est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages [...] mais l'œuvre est en même temps discours; il existe un narrateur qui relate l'histoire, et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les fait connaître. (" Les catégories du récit littéraire")

Cette distinction est essentielle pour l'analyste. Il est évident qu'elle est arbitraire et que le lecteur lit dans l'interférence permanente des deux niveaux que l'analyse narratologique nomme plus volontiers aujourd'hui : "Fiction/Narration". Yves Reuter propose un troisième niveau d'analyse au sein de l'énoncé : "la mise en texte qui renvoie aux choix lexicaux, syntaxiques, rhétoriques, stylistiques... au travers desquels la fiction et la narration se réalisent". Pour notre part, nous ne l'intégrerons pas sous cette forme dans ce chapitre où nous traiterons des niveaux de la fiction et de la narration. Mais qu'on retienne deux ou trois niveaux, une lecture critique doit se construire par paliers et par distinctions. Comme y insiste Yves Reuter, c'est "une opération méthodologiquement nécessaire". En effet la distinction permet :

Une spécification plus fine des phénomènes textuels que la traditionnelle répartition fond-forme.

Elle permet aussi de repérer les caractéristiques dominantes des romanciers, qu'elles concernent tous les niveaux ou plutôt l'un d'entre eux : la fiction dans le cas de romanciers "populaires" tels Dumas, Féval ou Sue avec la multiplicité des aventures ou l'originalité du monde, des événements et des personnages, la narration avec certains romanciers contemporains chez qui l'intrigue peut être simple mais qui privilégient l'originalité de la vision ou encore la mise en texte chez des auteurs qui sont, avant tout, de grands stylistes, de grands artisans de la langue..." (pp. 14-15).

## 1 - La fiction ou ce qui est raconté

Il est nécessaire de préciser que l'intégralité du texte est à prendre en considération pour travailler à ce niveau de l'analyse. Que le récit soit bref ou court, qu'il se présente sous forme de roman (avec ses différentes variantes), de conte, de nouvelle ou d'autres genres narratifs encore, il présente les caractéristiques suivantes : il est structuré, habité, situé et daté.

### 1.1 - La fiction est structurée : la structure-architecture des séquences et de leur combinaison.

Repérer la structure d'un texte permet d'en circonscrire l'architecture et d'en apprécier l'agencement général. Ce travail est à la base même de l'étude de la fiction car il oblige à bien connaître "un ensemble de procédures descriptives pertinentes au niveau où elles se placent, celui des effets de sens tels qu'ils se manifestent dans le texte". (J-M. Adam, p. 195).

Dans son article initiateur de 1966, Roland Barthes propose de cerner des "classes formelles", apportant sa contribution, à la suite des travaux de V. Propp et parallèlement aux travaux de C. Brémont, T. Todorov et A.J. Greimas, à une "grammaire du récit". Ce qui intéresse Barthes, ce sont "les plus petites unités narratives" telles qu'elles fonctionnent dans un récit classique, donc la microstructure narrative car jusque là, les recherches avaient porté sur les microstructures narratives.

## LA MICROSTRUCTURE NARRATIVE

Comment donc repérer ces "plus petites unités narratives" ? D'abord au sens, car la fonction ainsi déterminée est une unité de contenu. Ensuite dans leur répartition : "Les fonctions seront représentées tantôt par des unités supérieures à la phrase (groupes de phrases de tailles diverses, jusqu'à l'œuvre dans son entier), tantôt inférieure (la syntaxe, le mot et même, dans le mot, seulement certains éléments littéraires" (p. 8). Enfin, ces fonctions repérées seront classées en deux grandes classes d'unités :

- les *fonctions proprement dites* qui se répartissent en *Noyaux* (ou fonctions cardinales) et en *Catalyses* (ou fonctions complétives).

- les *indices* qui se répartissent en indices *proprement-dits* et en *informants*.

En fonction de cette répartition, il est possible de classer les récits en deux catégories : les récits fortement fonctionnels (comme les contes populaires par exemple) et les récits fortement indiciels (comme les romans psychologiques).

### Les fonctions

Déterminées au niveau syntagmatique, elles marquent l'osature du récit. Elles sont subdivisées en deux sous-classes :

Les **NOYAUX** ou fonctions cardinales qui obéissent à la règle suivante :

Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire" (p. 9).

Ces noyaux sont "les moments de risque" du récit car à chacun d'eux, le récit a la possibilité de bifurquer, de choisir une autre direction.

Les **CATALYSES** ou fonctions complétives que l'on détermine ainsi :

Entre deux fonctions cardinales, il est toujours possible de disposer des notations subsidiaires qui s'agglomèrent autour d'un noyau. (p. 9)

Ce sont des fonctions non obligatoires pour la cohérence du récit (ou de la fiction). Elles peuvent être déplacées, supprimées ou inversées. Entre "les moments de risque" que constituent les noyaux, les catalyses disposent "des zones de sécurité, des repos, des luxes". (p. 10)

Disons qu'on ne peut supprimer un noyau sans altérer l'histoire mais qu'on ne peut non plus supprimer une catalyse sans altérer le discours. (p. 10)

On peut en déduire que l'ensemble des noyaux constitue la trame de l'histoire ou de la fiction et que l'ensemble des catalyses constitue la trame du discours ou de la narration.

### Les indices

Ils relèvent eux, de l'axe paradigmatique. Ils renvoient à des éléments diffus nécessaires au sens de l'histoire et du discours. Constants à tout moment dans le récit, on peut les trouver dans les noyaux et dans les catalyses. Ils se répartissent en deux sous-classes : les **INDICES PROPREMENT-DITS** "renvoyant à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère, à une philosophie" (p. 10) et les **INFORMANTS** qui servent à identifier, à situer dans le temps et l'espace.

Les indices impliquent une activité de déchiffrement [...], les informants apportent une connaissance toute faite [...]. Leur fonctionnalité, comme celle des catalyses, est donc faible, mais elle n'est pas non plus nulle : celle que soit sa "matité" par rapport au reste de l'histoire, l'informant (par ex. l'âge précis d'un personnage) sert à authentifier la réalité du référent, à éradiquer la fiction dans le réel : c'est un opérateur réaliste, et à ce titre, il possède une fonctionnalité incontestable, non au niveau de l'histoire mais au niveau du discours (p. 10).

La disposition des unités narratives peut se schématiser :

N N N N N	niveau de l'histoire
cc cc ccc	niveau du discours
Informants et indices	diffus dans N et C

Cette présentation peut être complétée par quelques remarques :

- Les noyaux forment des ensembles finis de termes peu nombreux : ils sont régis par une logique ; ils sont à la fois nécessaires et suffisants. Cette armature construite, les autres unités viennent la remplir selon un mode de prolifération en principe infini : le récit est infiniment catalysable. Les noyaux sont liés entre eux par un rapport de solidarité : on ne peut supprimer un noyau sans altérer la cohérence de l'histoire. Une suite logique de noyaux s'organise en séquences : trois à quatre noyaux (parfois des noyaux "éclatés", c'est-à-dire que s'intercalent une ou plusieurs catalyses entre les énoncés où le noyau est repéré) unis entre eux par un lien de solidarité : "la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a pas d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un titre de ses termes n'a plus de conséquent" (p. 13). Cette séquence est toujours nommable, c'est-à-dire qu'on peut lui donner un titre (p. 14).

- Une unité narrative peut appartenir, en même temps, à deux classes différentes. Les catalyses sont des expansions par rapport aux noyaux ; les indices et les informants sont des expansions par rapport aux noyaux et aux catalyses.

Ce repérage de la microstructure narrative est un travail très précis et ne peut être fait sur une narration longue, roman ou autre genre. Par contre, elle est très efficace pour l'analyse d'une nouvelle, d'un conte, d'une anecdote fictionnalisée et permet de prendre en charge véritablement la manière dont un écrivain construit son histoire. La démarche est applicable aussi à tel ou tel passage ou chapitre d'un roman lorsqu'on ressent la nécessité d'être au plus près du texte et de ses articulations.

Toutefois, en règle générale, les modèles de microstructure narrative sont plus aisés à manipuler pour un roman ou un récit long. Nous allons nous y intéresser maintenant.

## LA MACROSTRUCTURE NARRATIVE

En 1970, dans un article de *Poétique*, R. Barthes posait la question, "par où commencer?" et conseillait cette première opération :

Établir d'abord les deux ensembles-limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut, en somme définir le passage d'un équilibre à un autre.

Les études ont été nombreuses qui ont exploré le cheminement narratif de l'incipit (début du texte) à l'explicit (fin du texte, clôture de romans, récits, nouvelles).

Ainsi T. Todorov propose la définition suivante du récit :

Tout récit est mouvement entre deux équilibres semblables mais non identiques. Au début du récit, il y a toujours une situation stable, les personnages forment une configuration qui peut être mouvante mais qui garde néanmoins intacts un certain nombre de traits fondamentaux. Disons, par exemple, qu'un enfant vit au sein de sa famille; il participe à une micro-société qui a ses propres lois. Par la suite, survient quelque chose qui rompt ce calme, qui introduit un déséquilibre (ou, si l'on veut, un équilibre négatif); ainsi, l'enfant quime, pour une raison ou une autre, sa maison. A la fin de l'histoire, après avoir surmonté maint obstacle, l'enfant qui a grandi, réintègre la maison paternelle. L'équilibre est alors rétabli mais ce n'est plus celui du début : l'enfant n'est plus un enfant il est devenu un adulte parmi les autres. Le récit élémentaire comporte donc deux types d'épisodes : ceux qui décrivent un état d'équilibre ou de déséquilibre, et ceux qui décrivent le passage de l'un à l'autre. Les premiers s'opposent aux seconds comme le statique au dynamique, comme la stabilité à la modification, comme l'adjectif au verbe. Tout récit comporte ce schéma fondamental, bien qu'il soit souvent difficile de le reconnaître : on peut en supprimer le début ou la fin, y intercaler des digressions, d'autres récits complets, etc...

A ce niveau macrostructurel, un modèle quinaire peut être proposé : nous en repreneons la formulation à J.-M. Adam (pp. 213-214) :

- 1 - Situation initiale stable (Équilibre A initial)
- 2 - Force perturbatrice qui vient rompre l'équilibre initial.
- 3 - État de déséquilibre constituant la dynamique proprement-dite de tout récit.
- 4 - Action d'une force dirigée en sens inverse qui vient résoudre le conflit introduit en (2)
- 5 - Retour à l'équilibre (Équilibre B final)

C'est également à un modèle quinaire que parvient Paul Larivaille dans sa critique de *La morphologie du conte* de V. Propp. On observerait dans le conte canonique que :

Les transformations par lesquelles s'opère la progression du récit (suivent) un axe logique conduisant d'un état dégradé initial à un état amélioré final à travers un processus dont les trois étapes centrales (Qualification, Affirmation, Confirmation) ne sont pas sans rappeler des cursus initiatiques qui renvoient à l'aube des premières sociétés humaines et persistent encore de nos jours (p. 379).

Pour conclure, nous pouvons rappeler, à la suite de J.-M. Adam que :

Les règles macro-structurelles correspondent à la structure thématique ou, surtout, narrative de l'énoncé; dans cette direction, nécessairement transphonétique, on s'intéresse au mode d'articulation non pas des différentes phrases mais des différentes unités des "structures narratives".

Enfin, la dynamique (2-3-4) du modèle quinaire, où se joue le passage de A. B, peut être négative ou positive.

## LA COMBINAISON DES SÉQUENCES

C. Brémond, pour sa part, est parti de la définition de la séquence élémentaire pour codifier la manière dont ces séquences élémentaires sont susceptibles de se combiner entre elles pour faire avancer le récit. Pour lui (comme pour Propp et comme pour d'autres narratologues - cf. plus haut Barthes), l'unité de base d'un récit est la fonction appliquée aux actions et aux événements qui, groupés en séquences, engendrent un récit.

La séquence élémentaire est constituée par un groupement de trois fonctions, triade obligée de tout processus :

- Etat de départ / Processus / Résultat -

Mais, à chaque étape du processus (à chaque fonction), le narrateur conserve la liberté de donner suite ou de bifurquer.

Enfin, la combinaison des séquences élémentaires engendre des séquences complexes.

C. Brémond propose le schéma de la séquence élémentaire qui considère qu'il y a une virtualité (par ex. : un but à atteindre). Soit il y a actualisation de cette virtualité, soit non-actualisation. Dans ce second cas (inertie, empêchement d'agir), le récit suspend la virtualité. Dans le cas d'une actualisation (conduite pour atteindre le but), deux possibilités s'offrent encore : ou le but est atteint (succès de la conduite) ou le but est manqué (échec de la conduite).

Selon qu'ils favorisent ou contrecarrent ce projet (projet humain, centre de tout récit), les événements du récit peuvent se classer en deux types fondamentaux, selon les modèles suivants :

Amélioration à obtenir → Processus d'amélioration →

Amélioration obtenue ou amélioration non obtenue

Dégradation possible → Processus de dégradation →

Dégradation produite ou dégradation évitée.

Ces séquences "amélioration" et "dégradation" peuvent se combiner par : succession bout à bout, par enclave et par accollement. Cette "logique des possibles narratifs" permet de suivre les choix du narrateur et, en conséquence, de les apprécier.

## 1.2 - La fiction est habitée : les personnages

On peut difficilement imaginer un récit sans personnage. Comme il est une donnée essentielle, il a été le point central de nombreuses approches du fait littéraire.

Tomachevski notait qu'il était utilisé par l'écrivain pour faciliter l'attention du lecteur en représentant un point de convergence dans "l'amoncellement des motifs" : il est lui-même caractérisé par un certain nombre de motifs (allant de la simple caractérisation nominale à des "constructions plus complexes") :

Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle [...]. Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres entraîne inévitablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros.

En conséquence, Tomachevski définit le héros comme "le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée".

Quels procédés les romanciers utilisent-ils pour nous imposer, avec une telle force, leurs créatures ? Pourquoi, alors que chaque lecteur sait qu'il a à faire à "un être de papier", se laisse-t-il prendre au piège de sa présence, au piège de l'effet de réel ? La première réponse est que l'écrivain sait donner de l'épaisseur à cet "être de papier" en le construisant à partir d'un certain nombre de caractéristiques qui le font "exister". Par ailleurs, il le place au centre même des actions comme agent et lui attribue des fonctions dont l'examen attentif doit permettre de s'intéresser au "faire" des acteurs d'un récit.

### *La caractérisation du personnage*

Les traits qui la constituent sont à répertorier en fonction de l'œuvre étudiée puis à comparer pour établir et interpréter la hiérarchie des personnages : héros, personnages principaux et personnages secondaires.

Les caractérisations les plus fréquentes sont :

- Le nom : un même personnage peut être nommé, pré-nommé, surnommé. Il peut ne pas être nommé du tout. Il peut être simplement affublé d'un sobriquet, etc... (cf. dans le chapitre suivant l'étude de l'onomastique littéraire).

- L'âge : il peut être donné ou des éléments peuvent être insérés pour qu'il soit déduit.

- L'antériorité : donner un passé à un personnage lui donne de l'épaisseur ainsi le héros sera enraciné ou non dans une famille, une tradition, une région, etc...

- Les traits physiques et particularités : portrait plus ou moins dessiné, en une seule fois ou dans plusieurs séquences. Tics, manies, infirmités souvent en rapport avec le portrait moral et psychologique.

- Les traits moraux et psychologiques.

- Le statut social, économique, professionnel : métier, fortune, place dans la société.

- La compétence linguistique et culturelle : du polyglotte au muet; de l'orateur au bègue; du professeur au cafétier : tout ce qui a trait au langage ou qui fait référence à la culture du personnage.

L'ensemble de ces qualifications peut être récapitulé sous forme de tableaux comme le propose Philippe Hamon dans

son article, "pour un statut sémiologique du personnage". Ce tableau qui note horizontalement les qualifications des personnages et verticalement les personnages (ou les plus essentiels lorsqu'ils sont trop nombreux) permet de les comparer, de faire apparaître leur système de construction dans l'œuvre puisque la signification de chacun se construit par rapport aux autres. Avant de passer à une interprétation générale, l'analyste aura soin de commenter chaque colonne du tableau en comparant les personnages entre eux à propos de chaque qualification et de passer en revue chaque caractérisation pour tous les personnages. Il sera aisé alors de cerner les programmations les plus complexes et de rendre visible le système des personnages du récit.

Ce niveau descriptif d'approche des qualifications du personnage fait prendre conscience de son relief et des moyens mis en œuvre par l'auteur pour pour lui donner un "être" dans la fiction. Il faut donc tenir compte aussi du point de vue à partir duquel sont présentées ces caractérisations, celui du narrateur ou d'un autre personnage ou par les actions du personnage lui-même [cf. la deuxième partie de ce chapitre sur la narration]

### *Les fonctions du personnage*

Le personnage a un rôle dans le récit et c'est pour remplir un certain nombre de fonctions qu'il y apparaît. Aussi, on ne peut s'en tenir à l'étude de ses qualifications. Il faut faire également celle de ses fonctions.

Comme l'écrit Jean-Pierre Goldenstein :

En opérant un déplacement du qui fait quelque chose, comment et pourquoi à ce que fait le personnage, (on dépose) l'approche psychologique du personnage conçu en termes d'essence. (pp. 58-59)

A.J. Greimas construit un modèle dit actantiel à partir du schéma des sept sphères d'action que V. Propp avait proposé pour le conte populaire : c'est le modèle le plus connu à l'heure actuelle. Il a six rôles actantiels autour desquels se répartissent les acteurs du récit (anthropomorphes et non-anthropomorphes) qu'il nomme plus volontiers "forces agissantes", selon leurs fonctions dans la dynamique narrative. Ces six pôles actantiels se regroupent deux par deux selon trois axes sémantiques désignant les conduites humaines :

AXE	ACTANTS	COMMENTAIRE	CONDUITE
Vouloir	Sujet - S Objet - O	à l'origine de l'action le but de l'action	désir
Pouvoir	Adjuvant Opposant	l'aide à l'action l'obstacle à l'action	participation
Savoir	Destinateur Destinataire	l'explicite le bénéficiaire	communication

Un actant peut être manifesté par plusieurs acteurs et, inversement, un acteur peut représenter plusieurs actants, selon les séquences du récit et l'évolution de l'histoire.



Ces six rôles actantiels représentent toutes les situations narratives possibles.

Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projection d'adjuvant et d'opposant. (Greimas, *Sémantique structurale*)

Ce sont ces différentes fonctions que P. Hamon présente dans son tableau. Les personnages qui assument le plus grand nombre de fonctions seront plus "agissants" que les autres. Un personnage pourra passer du statut de sujet à celui d'objet ou inversement, selon la séquence que l'on étudie. Il peut y avoir des glissements significatifs d'un pôle actantiel à un autre. Le modèle n'a d'intérêt que s'il est appliqué de manière à donner des pistes de compréhension sur la trajectoire d'une quête, un même roman pouvait contenir plusieurs quêtes, contradictoires et concurrentes.

### Le classement des personnages

De façon générale, les personnages se répartissent entre personnages référentiels [ceux qui renvoient à une réalité extratextuelle, qui ancrent la fiction dans le réel] et personnages autoréférentiels [ceux qui appartiennent à l'univers de la fiction et sont créés pour et par lui].

Parmi les personnages autoréférentiels, on distinguera entre personnages extradiégétiques : ce sont les personnages qui n'apparaissent pas dans la fiction en train de se dérouler (narrateur, personnages observateurs); et personnages

intradigétiques qui sont les agents de la diégèse. Ils n'ont pas tous la même importance. Les tableaux qui ont été proposés précédemment (qualifications et fonctions) permettent de mieux apprécier leur répartition dans la diégèse.

En ce qui concerne le héros, P. Hamon propose de le considérer comme un personnage qui subit un phénomène d'emphase, d'intensification. Il se différencie des autres personnages par sa qualification, sa distribution, son autonomie et sa fonctionnalisation. Il est aussi, la plupart du temps l'objet d'une prédésignation conventionnelle et d'un commentaire explicite.

### 1.3 - La fiction est située : l'espace

Il faut réfléchir maintenant au contexte spatial dans lequel l'histoire se déploie ou au contexte spatial né du cadre initial et suscité par les événements narratifs. En effet, l'espace est à la fois indication d'un lieu et création fictive : du décor qu'il a planté, le parcours de l'histoire peut faire surgir de nouveaux espaces signifiants.

L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste. Bachelard cite ainsi ces vers de Rilke qui rendent compte de cette osmose assez subtile :

L'espace, hors de nous, gagne et traduit les choses :  
Si tu veux réunir l'existence d'un arbre,  
Investis-le d'espace interne, cet espace

Qui a son être en toi. Ceme-le de contraintes.  
Il est sans borne, et ne devient vraiment un arbre  
Que s'il s'ordonne au sein de ton renoncement (p. 181).

Jean-Yves Tadié en propose la définition suivante : "Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation". Jean-Pierre Goldenstein pose trois grandes questions pour le cerner : où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi, de préférence à tout autre ? (p. 89).

- Où ? conduit à rendre compte de la géographie du roman. Chaque récit en possède une ainsi qu'une topographie qui lui donne sa tonalité particulière [dans une écriture réaliste, on aura une géographie mimétique du réel, dans une écriture nostalgique, une géographie mystérieuse renvoyant aux temps édéniques des commencements, dans les récits de science-fiction, un espace fantastique, etc...]

- Comment ? conduit à examiner les techniques d'écriture qui permettent de représenter l'espace. En dehors de la description [à laquelle un paragraphe particulier est réservé du fait de son importance dans les narrations], deux modalités de représentation de l'espace peuvent être cernées : l'abstraction du décor [demandant un investissement puissant de l'imaginaire] et l'insistance sur le décor [tentative de "créer" le réel par l'écriture, avec notation scrupuleuse des formes, des couleurs, des lumières, des dimensions].

- Pourquoi ? ou les fonctions de l'espace romanesque. Pour Goldenstein, le plus souvent, le lieu décrit sert à la dramatisation de la fiction. Mais surtout l'espace influe sur le rythme du roman. Dans certains récits, l'espace devient agent de la fiction.

### Géographie du texte

Ce premier travail demande un relevé minutieux de tous les noms de lieux et de tous les espaces cités, décrits, évoqués. Si l'espace mis en fiction est familier au lecteur, il n'aura pas un gros travail de décodage à accomplir; l'effet de réel est d'autant plus fort qu'il reconnaît des lieux familiers. À l'inverse, un effort de documentation est à faire lorsque l'espace du récit est étranger. La lecture devient voyage vers des lieux ignorés.

Mais les romans ne sont pas des manuels de géographie : même lorsqu'ils évoquent des lieux réels et connus, ils sélectionnent, éclairent, noircissent à leur convenance ces espaces. La meilleure expérience pour en prendre conscience est de suivre la géographie d'un texte qui se situe dans une ville ou une région familière [par exemple, Alger dans *Les amants de Shahrzade* de Salima Ghezali, Marsa éditions, 2001 ou Alger dans *L'Étranger* d'A. Camus; la Kabylie dans *Les chemins qui montent* de Mouloud Feraoum et dans *Les Vigiles* de Tahar Djaout, etc...].

### Une toposémie fonctionnelle

On ne peut se contenter de décrire la topographie et les déplacements, en son sein, des personnages. Comme l'écrit Henri Mitterand :

On doit aussi tenter de dégager des rapports structuraux plus profondément modelants. L'espace est un des opérateurs par lesquels s'installe l'action [...] La transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système localif qui associe des marques géographiques et des marques sociales. (p.201)

Un certain nombre de segments peuvent être ainsi étudiés : les symétries, celle du lieu du début et du lieu de la fin; les combinaisons, etc...

Sur le modèle du carré sémiotique, des sémioticiens ont construit un carré toposémique en opposant :

\* sur l'axe des contraires [horizontalité] : les lieux interdits aux lieux prescrits et les lieux libres aux lieux permis.

\* sur l'axe des contradictoires [verticalité] : les lieux interdits aux lieux permis et les lieux libres aux lieux prescrits.

[Cf. J. Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive* :

Soit un axe sémantique désignant la catégorie des "injonctions" que nous appellerons l'injonctif :

injonction positive PRESCRIT

injonction négative INTERDIT

Chacune donne lieu à un terme contradictoire :

PRESCRIT VS non-prescrit = LIBRE

INTERDIT VS non-interdit = PERMIS

LIBRE VS PERMIS forme la catégorie du facultatif.

Cette injonction peut être spatiale ou intervenir dans une autre catégorie de la représentation].

Dans ses structures profondes, le roman tire son harmonie et son efficacité de la rigueur des relations paradigmatiques et syntaxiques qui unissent entre eux les actants et les circonstants [...] En second lieu, la diégèse surgit de l'observance des règles du code des devoirs et interdits topologiques, et trouve son dynamisme dans la généralisation du dérèglement, jusqu'au châtiment mortel des transgresseurs, qui ramène le récit à l'inertie et restitue au carré du code sa permanence intégrée. (H. Mitterand, p. 205)

Il est essentiel de déterminer, en fonction de la quête du personnage déjà circonscrite dans l'étude des forces agissantes, la prescription locative imposée au personnage en question et, conjointement, l'interdiction locative que le texte lui signifie. Comme le désir va toujours vers l'interdit, la dynamique romanesque s'enclenche quand le personnage déploie tous ses efforts pour aller vers l'interdit, au risque du prescrit. Pour y parvenir, il peut passer par les intermédiaires des lieux permis ou libres.

Ici aussi, la systématique des relevés spatiaux est essentielle pour ne pas déboucher sur une interprétation arbitraire de la signification des lieux. La plupart du temps, deux perceptions se superposent : celle des personnages et celle du narrateur dont il faut tenir compte.

Henri Mitterand conclut son étude en insistant sur la multiplicité des paliers dans cette étude : "une topographie mimétique en surface, un modèle narratif formel en profondeur, un symbole idéologique subsumant le tout". Il souligne aussi l'interférence étroite entre le système topologique, actantiel et diégétique (p. 211).

### La description

Une des définitions du récit que l'on doit à G. Genette pose la distinction entre description et narration :

Tout récit comporte [...] quoique intimement mêlés 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. L'opposition entre narration et description [...] est un des traits majeurs de notre conscience littéraire.

Pour décrire, le romancier est obligé de suspendre un temps le cours de son histoire : la simultanéité du réel devient nécessairement successivité en écriture. Il y a donc une lutte permanente entre l'action et l'excroissance statique qu'est la description car cette excroissance produit un ralentissement de ce qui est raconté. Ce ralentissement peut être enlisant pour le récit, il peut avoir un effet poétique, un effet de suspense, etc...

Contrairement à une idée reçue, décrire n'est pas imprimer le réel tel qu'il est, c'est l'exprimer. J.-M. Adam et A. Petitjean expliquent :

Dans la pratique des textes, une description est [...] toujours le produit d'un acte de sélection rigoureux qui engage totalement une subjectivité énonciative pour différentes raisons.

En effet on ne perçoit pas la totalité de ce qui est perceptible et l'on ne verbalise pas la totalité de ce que l'on perçoit. De plus la langue est un outil chargé "de sens et d'histoire" : le locuteur n'arrive jamais le premier dans l'univers des mots qu'il utilise. Ceux-ci se sont déjà chargés de significations et de connotations. Pour être compris de son lecteur, l'écrivain use d'un bagage commun, d'un "savoir partagé". Enfin, on décrit en fonction du genre littéraire ou du genre de discours dans lequel on s'inscrit.

Les fonctions de la description sont nombreuses :

\* emblématique : la description peut signifier, doubler le personnage ou un nœud important de l'intrigue.

\* organisatrice : elle est "pause et lieu où le récit s'organise" en construisant le cadre du récit, en exprimant le point de vue d'un personnage, en introduisant des données explicatives sur

les actions antérieures des personnages ou en annonçant des actions prévisibles, en prenant en charge les évaluations et le savoir de l'auteur, en ralentissant la narration, si nécessaire, pour produire un effet de suspense.

\* symbolique : dépassant "l'effet de réel", la description ouvre à un univers mythique : espace bénéfique privilégié et espace neutre ou maléfique.

Les techniques descriptives sont désormais bien répertoriées. [Cf. P. Hamon et J.-M. Adam et A. Petitjean]

Pour qu'il y ait description, il faut qu'il y ait conjonction d'un descripteur (A1) intra ou extratextuel et du décrit (A2) toujours intratextuel. Ce décrit fonctionne lui-même à partir d'un thème introducteur ou dénomination (avec ses hyponymes et ses équivalents, THI) et d'une définition ou nomenclature des sous-thèmes avec leurs prédicats qui se répartissent entre qualifications et fonctions - (N+PrQ/PrF).

Dans les prédicats, on peut distinguer des qualifications et des fonctions.

P. Hamon avançait la formule canonique de toute description, à partir d'un personnage (P), le descripteur qui voit, raconte, etc... (F) :

P + F + THI (N + PrQ/PrF)

Cette formule peut être utilisée pour repérer le fonctionnement d'une description et l'apprécier, en suivant la même démarche que pour la structure ou les personnages :

- 1 - établir un relevé précis, non approximatif;
- 2 - faire un commentaire de chaque colonne obtenue par élément de la formule;
- 3 - interpréter en prenant appui sur ce décryptage patient et minutieux.

Pour rendre vraisemblable une description et la justifier, le narrateur utilise une "thématique vide" constituée par : un milieu transparent (vitre, fenêtre, etc.) ou la présence d'un personnage type ou la notation de motivations psychologiques ou une scène-type, etc... Enfin, la représentation varie selon les procédés choisis par le romancier : description panoramique, horizontale ou verticale; description statique ou ambulatoire; cadrage, perspective : avant-scène/fond.

#### 1.4 - La fiction est datée : le temps

En racontant des événements qui se déroulent dans le temps, le roman donne l'illusion de l'écoulement du temps, que ce soit le temps mesurable de la chronologie et des horloges (temps de la fiction, de l'histoire racontée) ou celui du temps subjectif, celui de la durée vécue (temps de la narration ou le rythme que choisit le romancier pour raconter : ce qu'il privilégie, ce qu'il contracte, ce qu'il passe sous silence).

Comme pour l'espace, l'étude du temps doit partir de relevés simples et systématiques :

- Quel est le mode de datation choisi ? décompte des heures, des jours, des siècles. A quelles catégories textuelles s'appliquent-elles : aux personnages, aux événements, au contexte ?
- Le récit choisit-il un mode de construction du temps explicite ou implicite, identifiable ou non, précis ou confus ?
- Le temps marque-t-il simplement le rythme de la fiction ou agit-il en facteur déterminant à différents moments du récit ?

Il faudra distinguer entre les temps externes (époque à laquelle vit le romancier, celle à laquelle vit le lecteur) et les temps internes (ceux du récit).

### Les temps externes

\* Le temps de l'écrivain : influence de l'époque et des formes littéraires et esthétiques sur l'écriture.

\* Le temps du lecteur : ce sont les mêmes influences que pour l'écrivain auxquelles il faut ajouter son degré de sensibilisation à la lecture.

\* Le temps historique : une distinction est à faire entre le roman historique [qui représente un passé reculé] et le roman historisé par le passage du temps [un lecteur, bien des années après que le roman ait été publié, peut chercher à y lire une société, des coutumes, une mentalité].

L'existence de cette temporalité externe contribue à expliquer pourquoi certaines œuvres dont la naissance avait été favorisée par une mode donnée, sont tombées dans un oubli vertical, alors que d'autres peu conformes au goût des temps qui les ont vu naître, connaissent un regain d'intérêt en sachant rejoindre les préoccupations d'une époque qui n'est pas originellement la leur. (J.-P. Goldenstein)

### Les temps internes

\* Le temps de la fiction ou durée du déroulement de l'action. Il permet la transformation des situations narratives ou des personnages qui leur procurent un soutien figuratif. La datation peut être explicite ou implicite, la chronologie peut être clairement marquée ou absente.

\* Le temps de la narration qui correspond à une prise de conscience de la durée. La narration bouleverse l'expression du temps en choisissant un ordre d'évocation des événements et un rythme.

Jean Ricardou et G. Genette ont fait des études systématiques des rapports qu'entretiennent temps de la fiction et temps de la narration car ils déterminent la vitesse du récit : état d'équilibre

[le dialogue, par ex.], enlèvement [la description, par ex.] ou accélération [résumé d'une série d'événements, par ex.].

J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assopié. J'ai dormi pendant presque tout le trajet.

(Albert Camus, *L'Étranger*)

Il voyagea.

Il crut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la terre, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

(Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*)

L'indice de croissance montait toujours, doucement mais sûrement. Le plan Bendjabri, après un siècle d'usage, s'avéra en fait très efficace : le rite était finalement aboli dans l'inconscient de l'Algérien. Tout allait vraiment pour le mieux dans le meilleur des mondes vraiment possible.

(Aziz Chouaki, "Rite" in *Le Nouvel Hebdo*, n° 11, 11 sept. 1990)

### L'ordre

Par rapport à l'histoire racontée (présent de la fiction), l'acte narratif se situe antérieurement [l'antériorité est le type de narration le plus répandu - récit des événements passés; temps verbaux dominants, ceux du passé] - simultanément [la simultanéité consiste à raconter les événements au fur et à mesure qu'ils se produisent; temps dominants, ceux du discours; monologue intérieur ou dialogue entre personnages] - ou en anticipation [c'est le mode le moins fréquent; il se retrouve dans de courts énoncés prédictifs].

### Le rythme

L'ordre de la narration est rarement uniforme tout au long du récit car le narrateur introduit, dans la chronologie (c'est-à-dire le présent de la fiction), des arrêts, des retours en arrière [analepses] et des projections dans le futur [prolepses].

## 2 - La narration ou la manière de raconter

Comment le récit pourrait-il être structuré, habité, situé, daté, s'il n'y avait un maître d'œuvre ?

Ou pour reprendre les premières phrases de *L'Élu* de Thomas Mann qui s'ouvre sur un magnifique carillon :

Qui donc sonne les cloches? Les sonneurs? Point. Avec le peuple entier ils se sont précipités dans les rues dès l'instant où se déchaînaient ces prodigieux carillons. Soyez-en persuadés, les clochers sont vides. Les cordes perdent inertes, et pourtant un mouvement de boule emporte les cloches, les battants grondent. Dira-t-on que nul ne les met en branle? Non. Seul un cerveau grandient. Dira-t-on que nul ne les fait entendre? Non. Seul un cerveau étranger à la grammaire et à la logique le saurait prétendre. "Les cloches sonnent", cela signifie : "elles sont sonnées", disent les clochers être totalement vides. Qui donc fait se mouvoir les cloches de Rome? Le Génie de la Narration - Mais peut-il être partout, doué d'ubiquité, sur la tour de Saint-George à Velabre, et là-haut, à Sainte Sabine qui garde des colonnes de l'abominable temple de Diane? A la fois en cent endroits consacrés? - Certes, il le peut. Il est aérien, désincarné, omniprésent, point tenu de distinguer entre "ici" et "là". C'est lui qui dit : "Toutes les cloches sonnent" et doit lui qui les fait sonner. Si spirituel est ce génie, et si abstrait, que grammaticalement on ne saurait parler de lui qu'à la troisième personne et tout au plus dira-t-on : "C'est lui". Toutefois, il se peut aussi ramener à une personne, la première, et s'incarner en un être qui use de cette forme et dit : "C'est moi, je suis le Génie de la Narration, en son actuelle résidence, la bibliothèque du cloître de Saint-Gall au pays des Alamans, que jadis occupa Nokier le Bègue; et, pour le divertissement et l'extraordinaire édification de mes lecteurs, je narre cette

histoire en commençant par la fin toute pénétée de grâce et en faisant sonner les cloches de Rome, id est en relatant que le jour de cette entrée dans la ville, toutes se mirent d'elles-mêmes en branle".

Une telle citation permet déjà de comprendre ce qu'est le narrateur, ce "génie" de la narration qui est à distinguer de l'écrivain ou l'auteur, personne ayant un état civil. L'auteur a vécu ou vit réellement. Que son nom ou son pseudonyme soit sur la couverture, il peut faire l'objet d'une enquête biographique, un des objets de l'histoire littéraire.

Le narrateur, lui, est celui qui raconte la fiction : il en est "la médiation narrative". Il apparaît de différentes façons dans le récit. Quel que soit son degré de présence dans la fiction, il est toujours là car un récit ne se raconte jamais de lui-même. Il est créé et écrit par quelqu'un.

Ce rôle de "médiation narrative", le narrateur peut ne pas l'adopter à découvert. Il peut le déléguer à un personnage qui dit "je", il peut le faire assumer par un autre personnage. Il peut donner tous les signes de la neutralité et laisser croire ainsi que le récit est tout à fait "objectif".

Le narrateur est donc l'organisateur du récit dont il oriente la vision et où il choisit les voix. Il est l'agent de tout le travail de construction décrite dans notre partie précédente (structure, personnages, espace et temps). Il choisit la progression narrative, les modes du discours, la progression temporelle, le rythme du récit avec l'alternance de temps forts (actions) et de temps faibles (descriptions). Nous avons vu précédemment, dans les quatre catégories textuelles examinées qu'il était nécessaire, avant même d'en arriver à ce point, de signaler la présence du narrateur. C'est ce qui rend son analyse plus délicate par son introduction à tous les détours de la narration.

La question des perspectives et des voix dans le récit est très étudiée. Nous récapitulons dans le tableau ci-dessous, les distinctions proposées par différents critiques. Nous choisirons ensuite de reprendre, avec plus d'explications, celles de Jean-Pierre Goldenstein.

Vision "par derrière"	Récit à narrateur omniscient	Narrateur > Personnage	Récit non focalisé ou à focalisation étroite
Vision "avec"	Récit à "point de vue"	Narrateur = Personnage	Précisation interne (fixe, variable ou multiple)
Vision "de dehors"	Récit "subjectif"	Narrateur < Personnage	Focalisation externe
Jean Pioullon (1946)	Critique anglo-saxonne	T. Todorov	G. Genette

#### *Vision illimitée – Narrateur extradiegetique*

Le narrateur est le maître de l'œuvre : non représenté dans la fiction, il en domine tous les aspects.

Cette omniprésence est masquée : jamais là puisqu'il n'est pas représenté dans la diégèse (extradiegetique) mais toujours là puisqu'il est au courant de tout. Cette omniprésence masquée est donc liée à son omniscience et à son omnipotence. Il sonde les plis les plus secrets de ses personnages, révélant des détails qu'ils sont seuls censés connaître. Il possède le don d'ubiquité puisqu'il peut se trouver dans plusieurs lieux à la fois. Il fait du lecteur son complice en lui donnant des clés de sens que ne possèdent pas les personnages. Il use d'analepses [récits d'événements antérieurs] ou de prolepses [annonce d'événements futurs] pour satisfaire la curiosité de son lecteur ou pour l'appâter. Dans une lettre de février 1857,

Flaubert écrivait : "L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout mais qu'on ne le voit pas".

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Monsion, dix kilomètres de pavé, coupant tout droit, à travers les champs de betteraves.

(premières phrases de *Gervais* d'Émile Zola)

#### *Vision limitée – Narrateur intradiegetique*

Si le narrateur est mêlé à l'action, il peut avoir plusieurs statuts :

\* Narrateur-agent = je, héros de la fiction (autobiographique ou récit qui en mime l'énonciation)

Que nul ne voie ici une tentative de s'accrocher à l'espoir d'une possible réconciliation avec les humains et avec moi-même.

J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde, ce dégoût de moi-même qui me saisit à l'idée de ne pas savoir d'où je viens et qui je suis vraiment. De lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jeté, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils s'engendrent que mensonges, feulerie, violence et malheurs.

Libre à vous de découvrir ce que d'autres ici appellent des délires, ou de me réchauffer au silence en abandonnant ce livre.

Malika

[ "Avertissement", début du roman de Malika Bey, *Cette fille-là*, éd. De l'aube, 2001 ]

\* Narrateur-témoin = je, observateur et personnage secondaire

\* Narrateur distant de lui-même = il, comme dans *La Peste* où le Dr Rieux parle de lui-même à la 3<sup>e</sup> personne et ne révèle

qu'au dernier moment qu'il est l'auteur de la chronique qu'il raconte. Dans *La Modification*, M. Butor choisit la 2<sup>e</sup> personne : le narrataire est interpellé pour participer à l'action décrite. Jeu entre les trois personnes, comme dans l'extrait suivant :

Elle court maintenant. Le battement à ses tempes, un autre cœur dans sa tête, le grondement de son sang, flux et reflux au-dedans d'elle... Où puiser encore la force de courir, ses jambes sort des morceaux de bois... la force de courir, brûlure de l'air dans sa gorge, fragments minuscules de feu sous ses poignets, tisons de sable rougeoyants, pointes de feu sous ses pieds, s'il vous plaît, laissez-moi courir, sourire à la mer, de toutes mes forces, l'attendrir, qu'elle s'ouvre, qu'elle me promette, corps déroulé, infiniment...

[“Quand il n'est pas là elle danse” dans *Nouvelles d'Algérie* de Maïssa Bey, Grasset, 1998. Dernières phrases du texte.]

NB - La vision “du dehors” ou focalisation externe, position où le narrateur en sait au moins que son personnage, n'ayant accès à aucune conscience, est intéressé sur le plan théorique mais semble difficile à tenir comme dominante d'un récit.

Selon les récits, la vision peut être unique ou varier, passant d'un personnage à l'autre. Le type de focalisation n'est pas le même durant tout le récit. On peut dégager des dominantes. On peut s'attacher à des séquences particulières pour étudier comment la variation de la focalisation détermine les significations du récit. Chaque texte demande une exploration particulière des positions du narrateur par rapport à ses personnages. Il n'y a pas de techniques intrinsèquement meilleures que d'autres ou conceptuellement plus acceptables : “Les techniques étant toutes des truquages, l'essentiel (est) d'intéresser le lecteur” (Goldenstein, p. 41).

**RAPPEL** - Il est utile de rappeler que le narrateur dispose de trois modalités d'intégration du discours dans l'histoire : \* le discours direct ou parole rapportée [il y a rupture dans le récit marquée par des signes typographiques spécifiques et des marques syntaxiques] - \* le discours indirect ou la tentative de mixer l'objectivité de l'énoncé historique en gommant les marques spécifiques du discours - \* le discours indirect libre qui a les mêmes formes grammaticales que le discours indirect mais qui conserve celles du discours direct en supprimant les signes typographiques ou de subordination.

### Le narrataire

De la même façon que le narrateur n'est pas l'auteur, le narrataire n'est pas le lecteur. On peut le qualifier d'interlocuteur intratextuel, construit par la fiction et ayant un statut étroitement dépendant de celui du narrateur.

En effet, il est son interlocuteur ; il est le “tu” auquel le “je” du roman s'adresse, créé par lui et participant de l'univers de la fiction. Il est intra ou extradiégétique selon que le narrateur est intra ou extradiégétique. Il faut repérer les marques d'énonciation qui le caractérisent, les marques d'interpellation qui dessinent son profil. [ainsi les notes infrapaginales dans les romans francophones postulent un narrataire ignorant des explications que le narrateur donne et sont indicatives de la “cible” que vise l'écrivain].

La manière de raconter ne peut se suffire d'une analyse purement interne comme peut le faire, en grande partie, le repérage de la structure, celui de la distribution des personnages, de l'importance donnée à l'espace ou de l'ordre et de la fréquence temporels.

Elle est directement “branchée” sur tout un savoir qui est celui de l'écrivain qui a choisi, à un moment donné, d'être

le narrateur d'un roman historique, d'un récit réaliste, d'un conte fantastique ou d'une nouvelle autobiographique. Ce sont quelques-uns de ces "branchements" du texte sur le hors-texte, le contexte et l'intertexte que nous présenterons dans les deux chapitres suivants.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

des auteurs et œuvres cités dans ce chapitre

- Jean-Michel ADAM, *Linguistique et description littéraire*, Paris, Larousse, 1976 - avec A. Peutjean, "les enjeux textuels de la description" et "introduction au type descriptif", *Pratiques*, n° 34, juin 1982. (Metz, revue).
- Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, 1957 (rééd. Quadrige, PUF, 1983).
- Roland BARTHES, "par où commencer ?" *Poétique*, n° 1, 1970, repris dans *Nouveaux essais critiques*, Le Seuil-Points, n°35.
- Emile BENVENISTE, *Problèmes de Linguistique générale*, Gallimard, 1966.
- *Communications*, n° 8, 1966 (Paris, revue, Le Seuil) repris, Le Seuil-Points :
  - \* R. BARTHES, "introduction à l'analyse structurale des récits"
  - \* C. BREMOND, "la logique des possibles narratifs"
  - \* T. TODOROV, "les catégories du récit littéraire"
  - \* G. GENETTE, "frontières du récit"
- Gérard GENETTE, *Figures II et Figures III*, Paris, Le Seuil, 1969 et 1972 (rééd. , Le Seuil-Points)
- Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, Ducolot, Bruxelles, 1983.
- A.J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.
- Philippe HAMON, "pour un statut sémiologique du personnage", *Littérature*, n° 6, mai 1972 - repris dans le collectif, *Poétique du récit*, Le Seuil-Points, n° 78.
- Paul LARIVAILLE, "l'analyse (morpho)logique du récit", *Poétique*, 1974.

- Thomas MANN, *L'Élu*, Albin Michel, 1952, traduction de Louise Servicen.
- Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, PUF, 1980.
- Vladimir PROPP, *Morphologie du conte* (1928), rééd., Le Seuil-Points, n° 12.
- Yves REUTER, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, "les topos", 1997.
- Jean-Yves TADIE, *Le récit poétique*, PUF, Ecriture, 1979.
- TOMACHEVSKI dans *Théorie de la littérature*, Le Seuil, 1966, textes des formalistes russes traduits par T. Todorov.

### Chapitre III

#### TEXTE, PARATEXTE, CONTEXTE

Le premier chapitre, consacré à la communication littéraire, a déjà montré combien il était difficile de s'en tenir strictement à une analyse interne de l'oeuvre et combien, toujours, le hors-texte guettait le lecteur à la frontière du texte même. Les éléments d'analyse narratologique qui font l'objet du second chapitre se sont efforcés de tenir le pari d'une analyse qui ne sorte pas de "l'objet" que l'écrivain donne à lire, pour bien en circonscrire les techniques et les effets. Il faut donc maintenant fournir quelques outils qui permettent d'articuler analyse interne - avec la même attention soutenue à ce qu'énonce le texte -, et prise en charge du contexte, de la mémoire du créateur, de sa place en société, des "emprunts" qu'il fait à la langue, à la culture et à l'histoire de son temps et des époques révolues pour inventer une nouvelle configuration esthétique et discursive. Claude Duchet (1979) définit ainsi les démarches de la socio-critique

Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'oeuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à de résistances, à l'épaisseur d'un déjà-là, aux contraintes d'un

déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels.

Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la socio-critique interroge l'implicite, les pré-supposés, le non dit ou l'impensé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire.

Pour définir ce domaine, il utilise aussi deux autres expressions, "sociologie de l'écriture" et "poétique de la socialité".

Depuis un demi-siècle, de très nombreuses études ont fait des propositions dont certaines sont très efficaces pour l'explication et la compréhension d'une narration. C'est une sélection de ces propositions que nous regroupons dans ce chapitre.

### 1 - Texte et paratexte

Avant de lire une œuvre, un certain nombre d'énoncés nous interpellent qui conditionnent notre lecture. Cet espace textuel élargi a été l'objet de nombreuses investigations et est nommé, depuis les travaux de Gérard Genette, la paratextualité. En effet, dès 1983, dans *Le Magazine littéraire*, ce critique écrivait :

Je m'appête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance qui est la présence, fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène, de seuils et de signifiants que j'appelle le paratexte : titres, sous-titres, préfaces, notes, prières d'insérer, et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont, pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui, au monde. (p.41)

Un autre critique proposait de nommer "périgraphie du texte", ce qu'il énumérait ainsi :

Signature (nom réel ou pseudonyme), titre, prologue, préface, avertissement de l'auteur ou de l'éditeur fictif, exergue, épigraphe, table des matières, texte de la jaquette ou de la 4<sup>e</sup> de couverture dont on ne sait jamais très bien, malgré son importance puisqu'il détermine la plupart du temps la décision d'achat et donc de lecture, s'il revient à l'auteur ou au directeur de la collection. (P.E. Cordoba, 1984, p. 39)

Le terme de "paratextualité" semble avoir pris l'avantage sur celui de "périgraphie" mais ils désignent, tous deux, les mêmes points d'analyse à pratiquer.

#### 1.1 - Le titre

Le titre est à la fois partie d'un ensemble et étiquette de cet ensemble. Dès le XIX<sup>e</sup> s., on [éditeur, auteur, typographe] se pré-occupe de cet aimant de lecture qui doit être stimulation et début d'assourissement de la curiosité du lecteur.

Il met donc en œuvre les mêmes fonctions que le texte publicitaire : fonction référentielle [offrir une information], fonction conative [chercher à convaincre], fonction poétique [proposer un objet séduisant]. Toutefois, le rôle du titre d'une œuvre littéraire ne peut se limiter aux qualités demandées à une publicité car il est amorcé et partie d'un objet esthétique. Dans son étude sur la "titrologie", en 1973, Claude Duchet part de la définition suivante :

Le titre du roman est un message codé en situation de marché; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire; en lui se croisent nécessairement littérature et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman.

Titre et roman sont en étroite complémentarité :

L'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin, et clé de son texte. Cependant, installé sur sa page ou inscrit dans un catalogue, le titre [...] s'érige en micro-texte autosuffisant, générateur de son propre code et relevant beaucoup plus de l'intertexte des titres et de la commande sociale que du récit qu'il intitule.

On peut donc dire que le titre, à la fois annonce le roman et le cache : il doit trouver un équilibre entre "les lois du marché et le vouloir-dire de l'écrivain".

#### *Le titre comme "étiquette"*

Il promet savoir et plaisir [ce qui en fait un acte de parole performatif]. Bref, facile à mémoriser [il ne dit pas tout], il oriente et programme l'acte de lecture. Il est accompagné par d'autres signes cherchant à capter le lecteur :

Il existe [...] autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le démontrent, le commentent, le relient au monde : la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande-annonce, la dernière page de couverture où l'on trouve parfois le prière d'insérer, la deuxième page de couverture où le dos de la page du titre, qui énumère les autres œuvres du même auteur, bref, tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme une sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre et, plus particulièrement, le roman. Ces éléments [...] forment un discours sur le texte et un discours sur le monde. (Henri Mitterand, 1979)

#### *Le titre comme mémoire ou écart*

Si le titre travaille sur du déjà familier au lecteur, on pourra dire qu'il sollicite la fonction mnésique [celle qui active la mémoire, le contraire d'amnésique]. Au contraire, il provoquera une fonction de rupture s'il se distingue résolument des titres habituels.

Pour apprécier cette fonction [mnésique ou de rupture], on ne peut se contenter du seul titre sur lequel on est en train de travailler. Il faut avoir une connaissance plus large des titres antérieurs ainsi que des titres d'une époque, ce que l'on peut nommer l'intertexte des titres. Claude Duchet remarque :

Par nécessité, même s'il sélectionne son public ou cherche de nouveaux lecteurs, le titre de roman s'adapte à une demande moyenne, tient compte de l'indice culturel du genre pour adapter sa stratégie, véhicule et consolide contraintes et interdits, exploite et transmet des formes héritées.

Pour comprendre un titre particulier, il faudra recenser systématiquement les titres d'une époque, la relation du titre aux autres titres des contemporains et de l'auteur lui-même. Chaque époque ou courant a sa réserve de titres; un auteur connu a son profil de titre [surtout dans le secteur de la "grande production" : cf. Guy des Cars, Simenon, Yasmina Khadra, etc...].

#### *Le titre comme incipit romanesque*

S'il est la "réclame du texte" [cf. notre premier point], le titre est aussi le ou les premier(s) mot(s) du roman.

(Il est) un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du

texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique, il est sens en suspens, dans l'ambiguïté des deux autres fonctions [...] référentielle et poétique.

En simplifiant à l'extrême, ou le roman traduit son titre, le sature, le décède et l'efface ou il le réinscrit dans la pluralité d'un texte et brutilise le code publicitaire en accentuant la fonction poétique latente du titre, transformant l'information et le signe en valeur, l'énoncé dénotatif en foyer connotatif [...]. Le titre résume et assure le roman, et en oriente la lecture. (C. Duchet)

Il faudra alors examiner :

- les modèles de structure des titres (structure morpho-syntaxique et structure sémantique).

- Son inscription dans le texte en tant que tel : un relevé systématique et précis doit être fait des occurrences du titre et de mots équivalents du champ lexical où il s'inscrit. Ces relevés doivent être ensuite classés et interprétés.

- Sa fonction normative puisque par la grille de lecture qu'il produit, il masque les autres lectures possibles.

### 1.2 - L'objet-livre

Nous reprenons cette expression à Yves Reuter qui l'a développée dans son analyse du champ culturel, au début des années 80. S'intéresser à l'objet-livre, c'est prendre en considération le livre lui-même dans sa matérialité, cet objet qu'on manipule en librairie, en bibliothèque, en cours et qui contient toutes sortes d'informations : juridiques [les règles de l'édition, le prière d'insérer, le numéro ISBN, le dépôt légal], économiques [le profil de l'éditeur, la collection, le prix de l'ouvrage], symboliques [le nom de l'auteur et sa biobibliographie, le titre et tout ce qui peut le soutenir, le texte de présentation].

Un lecteur doit apprendre à manipuler cet objet en connaissance de cause pour savoir ce qu'il achète, pour cerner sa recherche, pour, éventuellement, faire ses commandes et ses choix. Il doit repérer, par une pratique suffisante, le type d'ouvrage qu'il consulte en fonction de son apparence : un livre d'art n'est pas un "classique" de littérature ou un livre de poche. L'aspect matériel guide le lecteur dans son appréciation. Il mobilise donc plusieurs compétences : compétences de lecture, compétences socio-économiques et culturelles, compétences argumentatives [ainsi la présentation au verso de la couverture développe une argumentation que le lecteur doit savoir décoder]. Le cadre de cet apprentissage de la manipulation de l'objet-livre est celui du marché des biens symboliques qui a été exposé dans notre premier chapitre.

*La première de couverture* (son recto) est la première accroche : il faut observer contenu et mise en forme :

- Le nom de l'auteur : connu ou inconnu ? Nom véritable ou pseudonyme ? Origine ? [le nom de Maïssa Bey n'a pas les mêmes effets à la devanture d'une librairie algérienne et à la devanture d'une librairie française ou américaine, par ex.]. Il déclenche une recherche d'information dont on trouve parfois des éléments immédiats sur la 4<sup>e</sup> de couverture que l'on peut compléter par la consultation d'histoire littéraire pour des auteurs anciens, par celle d'ouvrages critiques de type biographique, par une recherche sur Internet pour les auteurs anciens et les auteurs contemporains.

- Le titre dont nous venons de voir la place stratégique dans

- L'éditeur : prestigieux ? inconnu ? édition de type confidentiel ? "Grand" éditeur ? Édition à compte d'auteur ? etc...

La mention de l'éditeur est, en règle générale, accompagnée de celle de la collection : ici aussi la recherche est à faire pour saisir ce que signifie cette collection et acquérir un réflexe de classement dans son domaine de spécialité et dans celui de la lecture courante. Des ouvrages spécialisés existent sur le fonctionnement éditorial des principales maisons qui éditent la littérature en France. Quelques études existent pour l'Algérie mais elles sont à compléter par des enquêtes personnelles qui peuvent constituer des travaux formatifs pour les étudiants sur les maisons d'édition pour la littérature en Algérie : Casbah éditions, les éditions Barzakh, Marsa éditions, etc... Il y a là un vaste champ ouvert aux nouveaux chercheurs.

- Les choix typographiques et les choix de couleurs : à la suite d'Y. Reuter, on peut constater que la production élargie opte pour des couvertures aux couleurs vives avec dessins, photos, reproduction de tableaux alors que la production restreinte offre des collections, calquées sur la collection blanche de Gallimard, sobres et non illustrées. Il est remarquable, toutefois, que la première tend à contaminer la seconde par une apparition plus fréquente de couleurs ou d'une peinture reproduite en "fenêtre" pour coller plus au goût du public pour une certaine fantaisie. Ici aussi, les choix faits sont à interroger et passent par le détour d'une connaissance de la peinture reproduite ou une interprétation du dessin ou de la photographie sélectionnés et une appréciation du rapport texte [le titre]/ image

La quatrième de couverture (son verso) est l'envers de l'emballage, aussi accrocheuse que la première, elle en est l'exact complément et a ses caractéristiques propres. Ce n'est pas celle que l'on voit d'emblée mais il suffit d'observer un acheteur en librairie pour comprendre son importance : debout,

en train de passer en revue différents ouvrages, il s'empare d'un livre et le retourne presque immédiatement pour lire les informations que contient cette quatrième de couverture. Fidèle à sa répartition des œuvres littéraires entre production élargie et production restreinte (cf. notre premier chapitre), Yves Reuter regroupe les éléments constitutifs de cette 4<sup>e</sup> de couverture :

ÉLÉMENTS	PRODUCTION ÉLARGIE	PRODUCTION RESTREINTE
Couleur	Couleurs variées	Bianche (liseré possible)
Code-barre	Apparu plus tôt et généralisé	Résistances - Déormais obligatoire
Publicité	Possibile	Impossible
Photo de l'auteur	Se généralise	Rare - En progression
Numerotation des vol.	Courante	Très rare
Notice sur l'auteur	Courante	Très rare mais se fait plus fréquente
Liste des ouvrages de l'auteur	Parfois (voir les séries)	Rare (rapporté en 2 <sup>e</sup> de couverture)
Textes - Extraits - Résumés	Courants	Rares
Critiques - Citations	Courants	Rares

Yves Reuter accompagne ce tableau de remarques importantes : il précise bien qu'il ne s'agit ici que de "tendance" et non d'absolu : "seule la conjonction de différents facteurs signale tel réseau." Toutefois des oppositions sont assez marquées : en règle générale la production élargie donne plus d'indications que la production restreinte :

On retrouve ici la profonde méfiance du champ lettré pour ce qui apparaît comme un mode d'emploi du texte, un guidage de lecture, l'apparition de ce

qui n'est pas le texte lui-même. Inversement, on peut se demander si l'absence de telles indications n'est pas un lieu pour nombre de lecteurs moins familiers du champ littéraire, ne bénéficiant pas d'autres réseaux informatifs "fiabiles" (émissions, journaux spécialisés, bouche à oreille...).

Il ne faut pas, par ailleurs, se contenter d'une vision globale mais entrer dans l'analyse de détails de chaque rubrique. Le résumé, choix d'un extrait ou présentation succincte de l'œuvre sont les morceaux de choix de cette page. On repérera les procédés utilisés pour convaincre le lecteur; il faudra donc établir la relation entre l'information et l'argumentation, entre la narration et l'argumentation.

Les collections qui cherchent une légitimation dans le champ culturel sont soucieuses de multiplier des précisions sur la position du livre, sur le type de texte, le public-cible, l'attente du contrat de lecture. Un exercice utile de comparaison sera de mettre en parallèle le résumé que l'on peut faire d'une œuvre pour en mémoriser intégralement les informations essentielles et le résumé d'une 4<sup>e</sup> de couverture. Dans ce cas, par rapport au processus de lecture, le résumé est incitatif et non substitutif: il n'est jamais une image réduite de l'intégralité du texte. On résume donc toujours en fonction d'une stratégie de communication!

Yves Reuter remarque, à propos des résumés, leur brièveté, leur hétérogénéité puisqu'ils mêlent aussi bien des remarques stylistiques que des appréciations; sur le plan de la logique narrative, ils vont privilégier la situation initiale et la force perturbatrice et nomment les héros.

On doit aussi exploiter les informations des autres pages d'information hors-texte. Ce qu'on pourrait nommer :

**La seconde de couverture** (soit au verso de la première, soit représentée par la page intérieure de gauche précédant l'œuvre) est variable. Elle recense les œuvres antérieures de l'écrivain ou du critique, les responsables de l'ouvrage lorsqu'il est collectif, la source de l'illustration de couverture s'il y a lieu, l'ISBN, la date d'édition et des rééditions et la mention d'une loi du Code pénal. Recensement doit être fait des informations qu'elle présente et comparaison s'impose entre plusieurs ouvrages pour dégager constantes et différences.

**La troisième de couverture** (comme la seconde, soit au verso de la 4<sup>e</sup>, soit sur une page blanche à la fin de l'ouvrage) comprend le lieu et la date de l'impression et le dépôt légal, à mettre en relation avec la date d'édition et de réédition pour dater avec précision l'ouvrage que l'on manipule et savoir si on consulte une première édition ou une réédition.

Il est aisé de multiplier les exercices autour des couvertures puisque le texte qu'elles offrent est condensé, ne présente pas de difficultés de lisibilité et se prête à toutes sortes d'opérations de décodage: comparer les couvertures de la production restreinte et de la production élargie; transformer résumés et présentations pour les faire passer d'une sphère à l'autre; lorsqu'il y a des extraits, revenir au texte du roman, comparer et se demander pourquoi cet extrait plutôt qu'un autre a été choisi; comparer plusieurs couvertures d'une même œuvre en fonction de l'époque ou des collections, etc...

## 2 - Texte et contexte

### 2.1. - L'onomastique littéraire

Après le titre, l'un des premiers contacts que le lecteur prend avec la fonction référentielle dans une œuvre narrative est celui du nom. Noms des lieux (toponymes), noms des personnages (anthroponymes), ils "classent" l'œuvre dans un espace géographique, parfois historique et social. Ils marquent une interaction constante entre fiction, référence et expérience.

Comme l'écrit Roland Barthes dans son étude sur les noms prosaïques :

Le Nom propre est un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier [...] Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois un "milieu" (au sens biologique du terme) dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embourbé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit si le Nom (on appellera ainsi désormais le nom propre) est un signe, c'est un signe volontueux, un signe toujours gros d'une épaisseur soufflée de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatis, certainement au nom commun, qu'il ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme.

Nous nous intéresserons plus spécifiquement aux anthroponymes mais la grille de travail que nous proposons peut être aisément adaptée aux toponymes.

Le nom de personne marque :

- \* la position de l'individu par rapport à l'Autre dans une collectivité,
- \* la position de l'individu par rapport à lui-même. Il signifie sa singularité.

Dans la culture judéo-chrétienne, l'exemple peut être pris dans la *Genèse* (49) : Jacob, au cours des bénédictions prophétiques qu'il adresse à ses fils, qualifie l'être moral de chacune des douze tribus d'Israël. De là sont nées les qualités collectives lignagères en onomatomanie traditionnelle.

Dans la culture arabo-musulmane, André Miquel précise :

Un nom, c'est d'abord le nom : Muhammad, Ali, Ahmad, Ibrahim; mais précédé d'une indication de paternité (Abû : père de ...) et suivi de celle de la filiation (Ibn : fils de ...) faisant suite à ce bloc, et non accessoires, un surnom, titre ou titulature, et la mention d'une relation : à un lieu, un événement, une école, un maître. Le nom, en son ensemble, en réfère ainsi à l'espace d'une vie et, par la paternité et la filiation, à l'insertion de cette vie dans une histoire [...] de tous les éléments qui composent le nom, le noyau, le noyau dur, c'est le nom véritable, unique, donné à la naissance : Muhammad, Ali, etc... Tout le reste n'est là que pour le voiler [...] C'est que le nom, à l'exemple de ce qui se passe pour Dieu, dit à la fois l'être et le voile, le protège.

[Compte-rendu dans *Le Monde* -3/04/91- de l'ouvrage de Jacqueline Sublet, *Le Voile du nom. essai sur le Nom propre arabe*, PUF, "Écritures", 1991]

Dans un roman ou toute autre œuvre littéraire, la nomination du personnage est un acte d'onomatomanie, c'est-à-dire, l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être. Ainsi, en lisant une fiction, le lecteur attentif devient "détective" onomatomanien! Il doit décoder, à partir du nom énoncé, le programme de comportements et d'actes, l'artiste, par le nom, lui livrant la clé du jeu.

Que ce soit dans l'expérience vécue ou dans l'aventure fictionnelle, le nom est ce qui désigne la personne ou le personnage. En m'offrant ce nom, l'écrivain inscrit en moi le discours de l'autre : je peux soit m'identifier à ce discours [le nom vient alors se superposer à mon propre personnage], soit prendre mes distances, refuser cette identification. J'adopte alors la

position du créateur par rapport au personnage - en posant les questions que suggère M. Molho : "Qui suis-je ? Je et/ou l'Autre ? Le nom pourrait bien n'être, en dernière instance, que le signe de cette irréductible alternative".

Étudier les noms (personnages ou lieux), c'est se situer dans une des manifestations de la stratégie discursive du créateur. En effet, par la stratégie dénomminative qu'il adopte, l'écrivain donne à lire sa stratégie de discours et le lieu culturel, géographique et historique d'où il énonce son histoire [Si on lit une œuvre étrangère à sa propre culture, on a donc toute une démarche de documentation à adopter pour maîtriser les codes de nomination de cette culture et de cette langue].

- Moi, dit-il, je suis de Montsou, je m'appelle Bismont pour rire.

- C'est un surnom ? demanda Etienne étonné.

Le vieux eut un ricanement d'aise, et montrant le Voreux

- Oui, oui... On m'a retint trois fois de là-dedans en morceaux, une fois avec tout le poil roussi, une autre avec de la terre jusque dans le gésier, la troisième avec le ventre gonflé d'eau comme une grenouille... Alors, quand ils ont vu que je ne voulais pas crever, ils m'ont appelé Bismont pour rire.

(Émile Zola, *Germinal*, passage du débat du roman)

On peut appeler quelqu'un par son nom, lui attribuer plusieurs noms, lui donner tous les noms, lui dénier tout nom. Autrement dit, on peut le "dé-nommer" dans les deux sens, intensif et privatif. On peut décliner son identité, accentuer cette identité ou l'en priver.

Comme pour les autres niveaux d'analyse, il faut adopter une démarche systématique pour parvenir à une interprétation satisfaisante. Pour cela on peut suivre la grille de travail suivante.

### **La distribution dénomminative**

Qui est nommé ? Comment ? Les patronymes désignent la classe, la lignée. Les prénoms (ou autonymes) désignent plus précisément l'individu.

La désignation peut être plus ou moins riche : Nom, prénom, surnom, désignation professionnelle, régionale, religieuse, nationale, etc... Une désignation peut être en liaison avec un rôle thématique ("mon père", "mon fils") ou un pôle actantiel. Un même personnage peut avoir plusieurs désignations à différents moments du récit.

L'absence de nomination - anonymat ou innommé - est significative et doit être analysée.

Il faut ensuite tenter de regrouper ces différentes nominations en ensembles signifiants. On peut ainsi retenir trois axes de regroupement :

- l'axe du nommé,

- l'axe de l'anonymat,

- l'axe du re-nommé ou du sur-nommé.

### **Le mode de fonctionnement**

Il s'étudie en trois étapes :

\* **Le rapport du nom au réel ou le fonctionnement référentiel du nom.**

La fiction est accréditée par le mélange de noms fictifs et de noms attestés qui assurent au récit un solide ancrage socio-historique. Sa cohésion est assurée car les noms sont des pôles d'identification dans la diégèse, des repères. [A l'inverse, dès qu'il y a perturbation nominale, la cohésion suspendue perturbe la lecture et oblige à un retour au texte plus attentif].

La motivation du nom est plus ou moins accentuée. Dans la fiction, le nom n'est plus un signe arbitraire, c'est un signe motivé. Bernard Magné précise :

Dans une fiction, le nom est soumis à deux tendances contradictoires : selon la vraisemblance, il doit obéir à la règle de l'arbitraire; selon la signification, il doit obéir à la règle de la surdétermination. Une trop évidente motivation du nom fictionnel sape ses effets de réel.

Il faut donc déceler la tendance dominante du système anthroponymique d'un texte : vers la vraisemblance [mimant l'état civil] ou vers la motivation [accentuation de la symbolique : noms-sobriquets, surnoms, noms-indices qui annoncent une ligne de sens du texte, noms-léonies qui illustrent une citation du texte ou d'un texte antérieur].

\* *Le nom : du référentiel ou textuel*

Le nom est choisi, composé, fabriqué. Il obéit, dans sa fabrication, à des contraintes extratextuelles [plausibilité nationale, ethnique, culturelle, sociale] et à des désirs de l'écrivain. Cette fabrication est productrice de sens. Il se crée à partir du nom des relations multiples dans l'espace même du texte.

\* *Du textuel à l'intertextuel*

Le nom est, par excellence, un embryon d'intertextualité restreinte ou élargie. Restreinte ou interne s'il y a circulation des mêmes noms à l'intérieur de l'œuvre d'un même auteur. On s'éloigne alors de l'effet de vraisemblance pour la recherche d'effets plus symboliques. L'intertextualité peut être élargie quand le nom renvoie à d'autres textes d'autres auteurs. Il y a là alors reproduction ou transformation, mais toujours jeu autour de la reprise.

## 2.2. - La langue en littérature

Lorsque Marcel Proust écrit dans *Le Temps retrouvé* que "le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur", il situe bien la question du rapport de tout écrivain à la langue. Qu'il utilise comme outil de création sa langue dite maternelle ou une autre langue apprise après la prime enfance, l'écrivain est toujours "traducteur" : en effet, étant un locuteur-artiste, son art consiste à s'approprier en un geste inédit les mots de tous, à ne pas utiliser la langue comme n'importe quel usager tout en jouant sans cesse de cette langue commune pour être compris du plus grand nombre de lecteurs possible sous peine de rompre la communication. Son art est aussi de s'adapter au profil de son personnage et donc à son expression linguistique.

Raymond Queneau dans la préface à son *Anthologie des jeunes auteurs*, en 1955, écrivait :

Avant d'écrire, autant que possible, l'écrivain choisit la langue dans laquelle il va rédiger ce qui lui semble nécessaire d'être dit. Le problème paraît simple, il ne l'est pas tellement. Il peut sembler qu'il n'y a même pas de problème, ou bien qu'il ne se présente que d'une façon exceptionnelle : le polonais Conrad opta pour l'anglais et renonça au français. Plus général est celui qui peut inquier un bilingue : un Alsacien, un Basque, un Breton, un Provençal. Le plus souvent, le bilingue adopte une langue dite "de civilisation", une langue parlée par au moins plusieurs dizaines de millions d'individus, c'est là, en quelque sorte, une question de quantité.

Le problème est à peu près semblable à celui qui se pose actuellement aux écrivains français bien que la plupart d'entre eux ne se doutent même pas qu'il existe (p. 9).

Raymond Queneau plaide ici pour un rapprochement entre le français écrit littéraire qui a peu changé depuis le XVIII<sup>e</sup> s. et le français tel qu'il est parlé au XX<sup>e</sup> s. : "Il ne s'agit pas de truffier le français d'argot, encore une fois. Non, il s'agit de donner une existence littéraire au français tel qu'il se parle maintenant".

Plus généralement, c'est une des grandes questions de la modernité littéraire que cette appréciation de l'usage linguistique d'une œuvre littéraire. Car l'accès à la lecture puis à l'écriture pour tous - la démocratisation de l'accès à la culture - a suscité conjointement un mouvement d'unification [une langue uniformisée pour tous les citoyens, le français "national"], selon l'acception proposée par Renée Balibar, transmise par l'école primaire pour tous] et un mouvement de diversification [puisque toutes les classes sociales, toutes les régions et en partie les colonies sont touchées]. La langue dominante s'enrichit de tous ces apports et dans son usage artistique multiplie ses trouvailles. De plus, l'entrée sur la scène littéraire de thèmes, de personnages et d'espaces plus diversifiés oblige l'écrivain et, plus particulièrement le romancier, à tenir compte des idiolectes des différents personnages qui peuplent son roman. Le souci de réalisme documentaire se porte aussi sur les langues en texte. Cette question d'un bilinguisme latent en littérature depuis le XIX<sup>e</sup> s. est une question passionnante à aborder. Ainsi chez Zola ou Maupassant, Vallès ou Flaubert, la langue du narrateur est-elle la même que celle des personnages? Le romancier dit-il quelque chose sur les langues? On peut lire le magnifique chapitre de Victor Hugo sur "l'Argot" dans *Les Misérables*. Qu'introduit l'écrivain "exotique" dans la littérature française au XIX<sup>e</sup> s.? [l'analyse d'une nouvelle "algérienne" ou d'un récit "turc" de Pierre Loti est intéressante de ce point de vue].

Mais les écrivains dits "francophones", ceux qui écrivent en français sans que cette langue soit la langue qu'ils ont apprise en premier, sont plus encore que les écrivains français des passeurs car, dans leurs romans, ils font passer d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une société à l'autre, au travers de fictions qui ont une action différente selon les lecteurs. Le lecteur qui possède le même bilinguisme que l'écrivain a une lecture optimale du récit. Le lecteur monolingue peut, quant à lui, savourer l'étrangeté de ce français habité par une réalité qui n'est pas française.

On est en présence d'une véritable polyphonie car, comme l'écrit Lise Gauvin, "l'écrivain francophone est, à cause de sa situation particulière, condamné à penser la langue". Elle propose de nommer ce fait, la "surconscience linguistique".

Les écrivains nés dans les anciennes colonies, ne sont pas les seuls à avoir négocié en un "monolinguisme" de création, leur bilinguisme réel. D'autres écrivains, hors de la contrainte historique qu'a été la colonisation, ont fait le choix du passage d'une langue à l'autre [de leur langue au français, à l'anglais ou à l'espagnol], pour diverses raisons. Il est utile de s'intéresser à leurs parcours et aux réflexions et pratiques qu'ils ont eues ou ont sur les langues. Sans rechercher l'exhaustivité, on peut donner quelques noms des ces écrivains, à connaître et à lire : Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Elsa Triolet, Arthur Adamov, Andrée Chédir, Vassilis Alexakis, Julia Kristeva, Hector Bianciotti, Nancy Huston, Elias Sambar... On peut remarquer, comme ce fut le cas d'écrivains algériens comme Mouloud Feraoun Mouloud Mammeri ou Rabah Belamri, comme c'est le cas pour Jamel-Eddine Bencheikh, que la plupart d'entre eux ont une pratique de traducteur, pratique externe à leur écriture et aussi interne, réinvestie dans leur propre création. Ainsi, Elsa Triolet déclarait :

... Oui, il m'arrive de transposer sciemment, en français des expressions toutes faites, me servant de ce que le russe m'offre de ses beautés, sagesses, attitudes. C'est là mon enrichissement à moi, dû au bilinguisme et dont je profite.

... Grâce au bilinguisme, les possibilités créatrices sont accrues mais, en même temps, certaines réalités spécifiques ont du mal à trouver leur "traduction" dans la langue d'écriture. Ces auteurs déploient donc toute une gamme d'inventions pour dire au mieux ce qu'ils veulent dire et ces jeux de langue ont des effets de séduction, d'étrangeté ou parfois même peuvent provoquer une répulsion de la part du lecteur qui déclare ne rien y comprendre !

... Les critiques littéraires doivent s'intéresser en priorité aux pôles [cf. schéma de la communication] du "code" et du "réfèrent". Ils étudieront les différentes langues à l'œuvre dans le texte et les rapports qu'elles entretiennent entre elles; ils iront à la recherche de l'univers géographique, sociologique, religieux, culturel, politique, etc... à partir duquel l'écrivain crée son monde spécifique; ils découvriront le système métaphorique de l'œuvre où le créateur investit ses armes les plus personnelles : décalage par rapport au français standard, jeux de langues et traductions masquées, interpénétration des systèmes linguistiques. Il y a donc un emploi complexe du français qui est à apprécier.

Pour faciliter le travail - objet même de ce livret méthodologique - on peut proposer une sorte de fiche de travail recensant le plus grand nombre de points d'observation. Ils ne sont pas tous mis en pratique par un écrivain particulier mais l'objectif est d'essayer de couvrir toutes les possibilités exploitées dans un ensemble assez vaste d'œuvres francophones étudiées. Il y a dans nombre de ces romans, des représentations - sous forme de discours ou de pratiques narratives - que l'écrivain bilingue se fait des langues.

### *Les langues des acteurs fictifs : personnages et narrateur*

Dans quelle langue parlent les personnages? En apparence, en français évidemment. Mais le texte du roman peut être explicite et affirmer que ces énoncés du personnage sont "en réalité" en arabe, en kabyle ou dans d'autres langues; parfois, il reste dans l'implicite mais glisse dans le discours du personnage des expressions (traduites en texte selon différentes modalités ou en notes infrapaginales) dans sa langue d'origine, censées contaminer l'ensemble de son discours. Parfois le narrateur partage cette double appartenance linguistique. Ce constat demande observation et interprétation.

### *Le discours tenu sur les langues dans le texte de fiction*

Des appréciations d'un personnage ou, plus souvent du narrateur, peuvent intervenir au cours du roman, concernant une langue ou l'autre. Elles sont indicatives du point de vue sur les langues que développe le texte.

### *Les pratiques linguistiques et leurs effets stylistiques : l'autre culture en partage ou en juxtaposition*

**TRADUCTION** : emploi constant ou fréquent de mots arabes ou kabyles qui émaillent les dialogues et la narration, soit pour désigner des concepts, soit pour décrire des réalités concrètes [flore, faune, différents usages quotidiens dont la nourriture, l'habillement, les manifestations collectives, le langage codifié des salutations et interpellations, toponymes et anthroponymes qui ancrent la fiction dans la référence algérienne] et cet emploi entraîne, dans son sillage, l'intervention de guillemets, d'italiques, de notes [notes de simple traduction ou d'explication; notes métalinguistiques; notes d'accompagnement du lecteur]

et/ou de [parenthèse linguistiques, encyclopédiques ou littéraires]. Ces procédés mettent en valeur le mot étranger par rapport au français, langue dominante du texte, le désigne ou l'explique. Ainsi le lecteur repère bien le changement d'énonciation linguistique et ne peut ignorer qu'il lit une œuvre qui n'a pas qu'un seul code lexical et un seul système linguistique.

**MÉLANGE DES LANGUES :** La présence des deux langues, français et arabe, français et kabyle mais aussi d'autres langues qui renvoient à une histoire plus complexe de l'Algérie que celle qui est véhiculée par un discours convenu sur l'unité comme uniformité. L'intérêt est d'en faire un relevé intégral tout au long de la fiction.

On relèvera des interférences. Dominique Maingueneau propose quatre catégories principales d'interférences lexicales : les interférences diachroniques [présence, dans un même discours, de mots appartenant à des états de langue différents]; interférences diatopiques [coexistence de mots n'ayant pas la même aire d'utilisation. Les lexèmes appartenant à une langue étrangère en sont un exemple net]; interférences diastratigues [contraste entre lexèmes de niveaux de langue différents]; interférences diaphasiques [utilisation des mots spécialisés d'un discours dans un autre type de discours].

#### *La présence de l'ethnotexte : les références en dialogue*

L'autre culture, comme l'autre langue, se manifeste de plusieurs manières. Soit, elle le fait de façon explicite en empruntant une forme générique marquée [poétique, narrative ou théâtralisée] : poème traditionnel, conte, devinette, proverbe, etc... Ces formes mêlées aux formes littéraires plus contemporaines héritées des littératures européennes ou

nord-américaines donnent naissance à un texte particulier qu'on appelle parfois hybride. Soit, elle le fait de façon plus implicite par tout un système de métaphorisation où le créateur négocie entre métaphores et images conventionnelles en français "national" (ce français scolaire appris et qui émaille le texte francophone de conformismes, de scalarismes) et métaphores et images inventées par l'investissement de la culture d'origine. C'est de ces trouvailles que surgit le style, style qui "s'élève, comme l'écrit Roland Barthes, à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain". Cette autre culture se manifeste enfin par les références littéraires et culturelles qu'elle fait intervenir dans l'écriture, toujours en négociation, comme pour les genres et comme pour les images, avec les références culturelles et littéraires de l'héritage français ou plus largement occidental.

On voit donc que la manière qu'a l'écrivain francophone de gérer le linguistique permet de distinguer une œuvre par rapport à une autre, de distinguer celles qui sont plus proches de l'héritage de la scalarité et celles qui l'intègrent et le dépassent pour investir la création avec l'identité complexe acquise.

### *2.3 - Société, Histoire, Idéologie*

La relation du texte littéraire à l'Histoire et à l'Idéologie préoccupe également les analystes, depuis l'apport déterminant de Pierre Macherey en 1966. Dans *Le Prince et le Marchand*, Pierre Barbéris avance une sorte de protocole d'analyse que nous synthétisons.

La difficulté de fonder une théorie de la littérature vient de la difficulté à cerner l'objet même de cette théorie, la littérature qui

se transforme et se modifie dans le temps et selon les pratiques sociales. Aussi une sociologie de la littérature doit-elle se constituer en fonction d'un domaine de connaissance incontournable - L'Histoire - et d'un concept désignant le rapport des hommes à leur réel, la représentation qu'ils donnent d'eux-mêmes et de ce qui les constitue en tant qu'individus et groupes sociaux - l'idéologie.

Échappant aux propositions réductrices de la sociologie des contenus [reposant elle-même sur une conception mécaniste du reflet] ou d'une écriture historique pour laquelle la littérature est "un réservoir d'illustrations pour historiens soucieux d'élargissement" (p.120), un certain nombre de critiques ont cherché à systématiser cet effet-idéologie en texte et ce rapport du texte à l'Histoire en tenant compte du fait que l'œuvre littéraire est à la fois "transposition imaginaire et travail d'écriture", selon la formulation de Jacques Dubois. Déjà P. Macherey soulignait que le rapport de la littérature à l'Histoire n'est pas plaqué :

Cette histoire n'est pas par rapport à l'œuvre dans une simple situation d'extériorité : elle est présente en elle, dans la mesure où l'œuvre, pour apparaître, avait besoin de cette histoire, qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens d'expression. (p. 114)

Pierre Barbéris affirme à son tour :

A tous les troquages, à tous les aveuglements, quelque chose résiste et subtiliste : le texte, les textes, toujours à relire. Il y a là une immense mémoire où s'est déposée écrite, la pratique des hommes, leurs réactions au réel, qu'ils n'avaient pas choisi, dans lequel et par lequel, contre lequel ils essayent de vivre. Mais il y a là aussi, outre le stock sans lequel on ne fait rien, une immense résistance, un immense chantier pour notre désir de lire, pour notre aptitude à lire, et surtout à relire. (pp. 84-85)

### Texte littéraire et Histoire

Il faut tout d'abord noter que, depuis les années 70, se produit un grand changement dans les études historiques : le domaine auquel s'intéressent les historiens, celui des idéologies et des mentalités, concerne directement les littéraires. Après avoir domestiqué l'histoire quantitative et celle que soit leur "couleur" idéologique, ils parviennent à un consensus méthodologique, ce qui n'est pas le cas des littéraires. Mais ces derniers ont élaboré de nouveaux instruments d'analyse et ils arrivent donc avec des vivres dans cette rencontre souhaitable avec les historiens. L'échange entre les disciplines doit être permanent : un aller-retour doit s'instituer entre savoir théorique et application.

Quels rapports entretiennent histoire et littérature? Première réponse succincte : "Dans toute situation historique, il existe de l'historique non encore dominé, qui est justement l'objet, la matière de la littérature" (p. 142) :

Lorsque l'Histoire erre ou ment, lorsqu'elle nous donne une image inadéquate ou truquée de l'HISTOIRE, c'est, ce peut être l'histoire qui bosche le trou, qui nous remet en communication avec l'HISTOIRE et, par là même, prépare ou justifie, un jour, une nouvelle Histoire, plus exacte, mais qui devra sa naissance à l'émergence d'autres visions du monde, d'autres idéologies, d'autres forces imposant leur interprétation du réel. (p.179)

Qu'est-ce donc que ces "histoires" en caractères typographiques différents ? Pour clarifier les trois usages du même mot en français, Barbéris propose trois définitions correspondant à trois graphies différentes :

HISTOIRE	L'histoire-processus, réalité historique, "ce qui se passe dans les sociétés et qui existe indépendamment de l'idée qu'on en a".
Histoire	L'histoire des historiens, "le genre historique, le discours historique qui prend pour sujet l'HISTOIRE", "toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale".
histoire	L'histoire-écrit. Ce que raconte le texte littéraire.

L'exemple donné est celui de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal où l'HISTOIRE est la conquête de l'Italie par Napoléon : que Stendhal ait écrit ou non son roman, Napoléon est entré à Milan au mois de mai 1796. L'histoire, c'est celle que nous raconte Stendhal. Entre les deux, l'Histoire peut être, par exemple, l'ouvrage écrit par A. Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire* qui est une représentation spécifique et finalisée de l'HISTOIRE.

Quel est l'intérêt de cette mise en place ?

Celui de la clarification : cela permet de souligner que la dimension historique de l'histoire-récit n'est pas la même que celle de l'Histoire de l'historien. Cette dernière ne reproduit pas la réalité telle quelle.

Aussi, dans *Le Prince et le Marchand*, P. Barbéris va-t-il insister sur la distinction entre écriture littéraire et écriture historique dans leur relation à l'HISTOIRE. Sa thèse est la suivante : souvent l'image adéquate de l'HISTOIRE n'est pas fournie par l'Histoire mais par l'histoire. Les historiens donnent une orientation aux événements qu'ils racontent et qu'ils sélectionnent pour des raisons politiques et idéologiques :

A certains moments, dans certaines conditions, parce qu'il est beaucoup moins compris idéologiquement que le texte historique, parce qu'il est un moyen de transgression de l'idéologie dominante, c'est lui qui donne une image plus adéquate de la réalité; c'est lui qui "travaille" mieux la réalité et la donne à connaître.

Cette différenciation peut être présentée sous la forme d'un tableau à deux entrées

ÉCRITURE LITTÉRAIRE	ÉCRITURE HISTORIQUE
"expression sans perspective de responsabilité" (p. 88)	"fonction pédagogique et civique". Elle propose "une morale, une règle" (pp. 88-89)
"une morale du faitisme, d'une autoconstruction ou reconstruction comme on peut, désolamment bricolée, individuelle même si elle a un sens collectif, non [...] une "instruction" donnée par un écrivain opposé au-dessus des contingences". (p. 90)	"une morale méthodologique" (p. 90)
Un moyen de dire "la différence, la distance secrète, la faille avec les origines".	"intégratrice"
"laisse parler"	"fait parler"
"marche à l'effraction, à la transgression, à la libération [...] marche à la consécration". (p. 91)	"marche à la constitution d'un ordre, marche à la finalité". (p. 91)
"définalise" (p. 92)	"surfinalise" (p. 92)
"le littéraire écrit un monde existant" (p. 93)	"l'Histoire écrit un déjà existant". (p. 93)

Le texte littéraire ne cherche pas à finaliser l'HISTOIRE. Il fait émerger du réel un monde transformé par l'élaboration esthétique. Quand le texte devient finalisateur, il cesse d'être "littéraire" :

Il peut y avoir, au départ, des éléments d'expression du réel, mais on les introduit dans la promesse de quelque chose, dans l'accomplissement d'un évangile : on entre alors dans le catéchisme, c'est-à-dire qu'on sort de la littérature.

Le littéraire saisit l'historique textuellement, dans le texte. L'historique, le social, sont passés de la chose au signe : on étudie alors la manière dont "l'HISTOIRE, à une époque donnée de production, travaille dans le texte et s'y travaille". (p. 75). Le critique propose alors quatre thèses :

\* ne pas confondre document et monument, selon une distinction empruntée à M. Foucault :

Il n'y a pas de documents littéraires, il n'y a que des monuments, il n'y a que des élaborations, il n'y a que des constructions, lesquelles renvoient toutes à une interprétation du réel. Plus le texte est monument, plus, à sa manière, il est document.

\* *L'HISTOIRE est dans le texte par le changement* : elle est particulièrement perceptible à des époques de bouleversements, de changements brusques, si elles ont pour conséquence "de nouveaux blocages, de nouvelles aliénations".

\* *L'Histoire-lapsus* : on ne trouve pas l'HISTOIRE telle quelle dans le texte : elle s'y manifeste par des questions (et non par des réponses).

\* *Mettre l'HISTOIRE dans le texte*, "en vertu de la lecture qu'on en fait". Ce "décodage du monument" demande des connaissances historiques. Les signes du roman restent aveugles sans ces connaissances. La mode du rejet de la lecture référentielle a abouti, plutôt qu'à mettre à nu le texte, à mettre à nu l'ignorance de ceux qui la prônaient. Rejeter "la lecture référentielle", c'est "cautionner un processus de déculturation" (p. 111).

### Texte littéraire et Idéologie

L'œuvre s'enracine dans un moment historique donné et elle est structurée par les représentations caractéristiques d'une époque. Historique et idéologique sont confondus dans le texte par leur lien étroit avec leur base de référence : l'indice de réel qui les constitue. Étudier les rapports de l'idéologique et/ou de l'historique avec le texte, c'est apprécier comment joue et se meut, dans la combinaison complexe qu'est une œuvre littéraire, la part du référent sur l'axe fondamental du symbole. Au symbole, se substitue, se mêle ou s'oppose, selon les moments et les niveaux de l'œuvre, le référent, expression de ce qui est attesté. Pour P. Barbéris, "l'idéologie du, dans ou par le texte" désigne "trois choses à la fois cousines et différentes" :

I - " Les signes, plus ou moins figés, des idéologies contemporaines que le texte entend comme transcender, signes présents, nominaux ou signalés dans le texte comme des éléments de décor contemporains [...] Le texte, ici, fait allusion [...] consciemment, en vue d'effets calculés à des idéologies refroidies, dépassées, tyranniques parfois, et qui ont cessé réellement d'exister et de parler". (p. 41)	I IDÉOLOGIE RECOPIÉE
J - "Les signes de l'idéologie englobante que le texte, à son tour, hors de son total contrôle en tout cas, véhicule, reproduit, maintient, éventuellement s'intériorise et s'approprie". (p. 42) - idéologie produite par l'arrangement textuel même. - idéologie politique proprement-dite. Une idéologie diffusée par le texte et non créée par lui.	II IDÉOLOGIE DIFFUSÉE
J - "Les signes enfin de l'idéologie qu'élabore et produit le texte dans son "travalement" du réel, c'est-à-dire aussi bien le réel référentiel que le projet de l'auteur. Cette idéologie-là, dont la signification et la dimension politiques sont rarement claires sur le moment, et même longtemps après, fait que la littérature ne peut plus recouvrir exactement les idéologies éditoriales ou reprises. Elle est ce qui fait le texte riche et efficace, réalisable, prolongable". (p. 43-43)	III IDÉOLOGIE FORGÉE

On peut constater que "la part du référent se dégrade au fur et à mesure que celle du texte augmente". Dans I, l'idéologie, "référent quasiment pur" est à identifier à la lecture. Dans II, l'idéologie "inclut déjà une réaction, une élaboration par rapport à un référent distancié". Dans III, l'idéologie "en appelle à une sorte de nouveau référent, quelque part, hors de tout champ d'enquête documentaire". Et Pierre Barbéris de conclure :

L'idéologique, c'est donc le carcan, la pesanteur, mais c'est aussi ce qui commence à grouiller. C'est ce qui bloque mais c'est aussi ce qui invente. (p. 46)

Ces propositions pour le repérage des différents degrés d'intervention de l'idéologie précèdent, dans l'ouvrage, celles qui concernent l'historicité du texte. Mais elles nous semblent pouvoir être articulées ou du moins converger pour permettre de désigner l'autonomie et la spécificité de la littérature : à la fois mise en œuvre de l'HISTOIRE et anticipation de l'Histoire, mise en texte des idéologies (recopiée, diffusée) et production de nouvelles forces idéologiques. Ces deux mouvements, actifs mais dérobés à une première lecture, désignent l'ambiguïté et l'ouverture de l'œuvre littéraire et réfutent la fonction de représentation qu'on lui attribue traditionnellement. Le texte élabore son historicité par le travail de l'idéologique et forge son idéologie par son immersion dans l'HISTOIRE.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

des auteurs et œuvres cités dans ce chapitre

- Christiane ACHOUR, *Abécédaires en devenir - Langue française et colonialisme en Algérie*, Alger, ENAP, 1985. - "Signes de piste pour lire les écritures de nos littératures", dans *Expressions*, n° 1, Revue de l'Institut des Langues Étrangères, Université de Constantine, juin 1992, pp. 8-13.
- Renée BALIBAR, *Les Français fêtifs*, Paris, Hachette, 1974.
- Pierre BARBERIS, *Le Prince et le Marchand*, Fayard, 1980 - "texte littéraire et Histoire" dans *Le Français aujourd'hui*, n° 49, mars 1980, pp. 7 à 19 (Paris, revue).
- Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953 (rééd. Le Seuil-Points, 1972). *Nouveaux essais critiques*, Le Seuil, rééd. Coll. Points : "Pierre Loti : Aziyadé" - "Proust et les noms".
- Jacques DUBOIS, *L'invention de la littérature*, *Dossiers Média*, Nathan Labor, 1978.
- Claude DUCHET, "Éléments de titrologie romanesque, dans *Littérature*, n° 12, décembre 1973 (Paris, Larousse, revue) - "Introduction, Position et Perspectives" dans *Sociocritique*, Paris, Nathan Université, 1979.
- Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- Gérard GENETTE, "Cent ans de critique littéraire", dans *Le Magazine Littéraire*, n°192, février 1983.
- Pierre MACHÉREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966.

- Dominique MANGUENEAU, *Initiation aux méthodes de l'analyse de discours*, Hachette Université, 1976.

- Henri MITTERAND, "Les titres des romans de Guy des Cars" dans *Sociocritique, ouv. collectif.*, Paris, Nathan Université, 1979.

- *Le Personnage en question*, Travaux de l'Université de Toulouse Le Mirail, S.E.L., IV<sup>e</sup> Colloque, Série A, Tome 29 (Colloque de décembre 1983), Toulouse, 1984 : Pierre-Emmanuel CORDOBA, "Peñon Gloria - Pour une pragmatique du personnage" - Maurice MOLHO, "le Nom : le personnage" - Robert MAGNÉ, "Le puzzle du nom" - Georges MAURAND, "Le personnage : du nommé à l'inombré".

- Raymond Queneau, *Anthologie des jeunes auteurs*, Édition JAR, [1955].

- Yves REUTER, "L'objet-livre", *Pratiques*, n° 32, décembre 1981 - "la quatrième de couverture : problèmes théoriques et pédagogiques", *Pratiques*, n° 48, décembre 1985, pp. 53 à 70. (Metz, revue)

## Chapitre IV

### L'INTERTEXTUALITÉ

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

écrivait Abdelwahab Meddeb dans *Talismano* décrivant ainsi en termes poétiques ce que la critique appelle *l'intertextualité*.

Cette notion s'imposait comme une nouvelle façon d'envisager la littérature. On n'avait plus à s'interroger sur la représentativité du texte ( Le roman est-il fidèle à la réalité ? Comment fonctionne "l'illusion référentielle" ?), sur l'origine de l'auteur, sur sa vie, ses sources d'inspiration ou sa filiation. Le texte était désormais considéré comme un objet fini et il était vain de rechercher dans des domaines et lieux extérieurs, des clés pour le comprendre et l'interpréter.

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

Cette théorie qui paraît nouvelle et résolument moderne recouvre en fait des pratiques très anciennes que nous évoquons plus tard dans la quatrième partie de ce chapitre.

Mais il convient d'abord d'expliquer plus en détails ce qu'est l'intertextualité et comment elle se définit.

### 1 - Qu'est ce que l'intertextualité ?

Le mot apparut pour la première fois sous la plume de Julia Kristeva dans deux articles édités dans la revue *Tel Quel* et repris ensuite dans son ouvrage de 1969 *Sémiotiké, Recherches pour une sémantologie*. Elle écrivait :

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

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

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

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

### Les Formalistes russes et Mikhaïl Bakhtine

Au début du XX<sup>e</sup> siècle un groupe de chercheurs russes rassemblés dans la "Société pour l'étude de la langue poétique" (OPOIAZ) essaie de définir la *littérarité* et refuse d'expliquer le texte par des causes externes. Nathalie Piégay-Gros résume ainsi leur démarche :

L'histoire de la littérature ne peut s'expliquer par l'action de causes extralittéraires qui provoqueraient le renouvellement des œuvres l'abandon de certains genres ou la naissance des formes nouvelles. C'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes [...] S'il n'est pas encore question d'intertextualité la place conférée à la parodie dans les écrits des formalistes n'est pas sans la préfigurer. Entendue dans un sens très large, la parodie apparaît comme le paradigme de l'imitation et de la transformation des œuvres. (p. 23)

La *littérarité* de l'œuvre telle qu'elle avait été définie par les formalistes était certes très importante, mais c'est surtout le *dialogisme* du philosophe et théoricien du roman Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), qui devait jouer un rôle prépondérant dans la généalogie de l'intertextualité.

L'œuvre de celui dont on a pu dire qu'il fut le plus grand théoricien de la littérature au XX<sup>e</sup> siècle, a été écrite des années vingt aux années cinquante et traduite beaucoup plus tardivement en France dans les années soixante-dix. On retiendra surtout *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance* (Gallimard, 1970), *Esthétique et Théorie du roman* (Gallimard, 1978), *La poétique de Dostoïevski* (Seuil, 1970), parmi de nombreuses études dont certaines ne nous sont pas accessibles faute de traduction.

Bakhtine n'emploie à aucun moment le terme d'intertextualité mais il introduit dans ses études une notion qui est essentielle, la *polyphonie* :

On voit apparaître dans ses œuvres (celles de *Dostoïevski*) des héros dont la voix est dans sa structure identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement significatif que l'est généralement le mot de l'auteur [...] Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur se combinant avec lui ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et significatives des autres personnages sur un mode tout à fait original. (*La poétique de Dostoïevski* p. 33)

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

Tzvetan Todorov tout comme Julia Kristeva a contribué à faire connaître les formalistes russes et Bakhtine en France. Dans une étude qu'il lui a consacrée, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (Seuil, 1981), il le cite :

L'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui dans une interaction vive et intense. Seul l'Adam Mythique, abandonné avec le premier discours son monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet. (p. 98)

Les mots ont déjà servi et portent en eux-mêmes les traces de leurs usages précédents. Les sciences humaines, et en particulier la littérature, dialoguent de textes à textes. La prose qui est intertextuelle s'oppose à la poésie qui ne l'est pas selon

Bakhtine et c'est dans le roman, qui est pour lui un "superlatif de la prose" que l'intertextualité apparaît de la façon la plus intense :

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

Le grand mérite de cette notion était de mettre l'accent sur le dialogue constant que la littérature entretient avec ses propres sources, avec son historicité. Le roman s'ouvre aux mots de l'autre et cela peut renvoyer à l'ensemble de la littérature. Dans les années soixante la pensée française devait accorder une grande importance au texte (Monsieur Texte pouvaient ironiser certains) et c'est grâce à cette primauté du texte que la notion d'intertextualité a pu se développer et connaître la fortune que l'on sait.

Roland Barthes dans l'article *Texte* paru dans l'Encyclopaedia Universalis de 1973 proposait cette définition désormais incontournable :

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

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

### Intertexte

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

Michael Riffaterre (*La production du texte*, 1979, *Sémiotique de la poésie*, 1983) va distinguer l'intertexte de l'intertextualité, en insistant sur la réception. L'intertexte est caractérisé comme "le phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire". (*L'intertexte inconnu* in *littérature* n° 41, 1981, p. 5) L'intertexte est une catégorie de l'interprétation c'est-à-dire tout indice, toute trace, toute allusion perçues par le lecteur. C'est "l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné". (ibid p. 4)

Le repérage d'un intertexte peut être rendu aisé par la présence d'une résistance sémantique ou grammaticale, ce que Riffaterre nomme *agrammaticalités*, sortes d'anomalies sémantiques. (cf Applications Chapitre 3, n° 5)

L'intertextualité étant un terme très général et souvent flou, nous allons nous rapporter à Gérard Genette pour établir une typologie et en distinguer les différents aspects.

## 2 - Typologie

En 1982 paraissait l'ouvrage de Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Dans l'introduction, l'auteur

expliquait que l'objet de son travail était la transtextualité ou transcendance textuelle du texte, déjà définie dans *Introduction à l'architexte* (Seuil, 1979) par "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes".

L'auteur précise alors qu'au moment où il écrit (13 octobre 1981) il lui semble apercevoir cinq types de relations transtextuelles.

\* Le premier est l'intertextualité telle qu'elle a été présentée par Julia Kristeva quelques années auparavant. Il la définit ainsi :

Relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes c'est-à-dire eideniquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat chez La Fontaine, par exemple [...] sous une forme moins explicite et moins littérale celle de l'allusion. (p. 8)

\* Le second type est constitué par la relation que le texte entretient avec tous les alentours que l'on peut appeler péri-texte dénomination à laquelle Genette préfère paratexte qu'il présente ainsi :

Relation, généralement moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on peut nommer le paratexte : titres, sous-titres, intertitres; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infra-paginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer; bande, jaquette et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'étalation externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. (p. 10)

Ainsi qu'il l'annonçait dans cette même page, Gérard Genette a fait paraître quelques années plus tard, une étude plus complète sur le paratexte, *Seuils* (Seuil, 1987) où il explore tous ces abords qu'il présente ainsi :

Le paratexte est donc pour nous 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, ou - mot de Borges à propos d'une préface - d'un vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. Zone indécise entre le dedans ou le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou comme disait Philippe Lejeune, "frange du texte imprimé qui en réalité, commande toute la lecture." (*Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p.45). Cette frange, [...] constitué, entre texte et hors-texte une zone non seulement de transition mais de transaction ... (p. 8)

Il serait trop long dans le cadre de cette étude, d'entrer dans le détail du paratexte qui a d'ailleurs été expliqué au chapitre trois (p. 70 et sq) tel qu'il est défini et longuement étudié par Gérard Genette. Attardons-nous simplement sur le rôle de la préface, autographe (écrite par l'auteur lui-même) ou allographe (écrite par un autre qui parraine ainsi le jeune créateur, lui sert de garant et introduit l'oeuvre dans le champ littéraire). Elle est au limen du texte, une sorte de protocole de lecture, un avant-texte que l'on lit souvent après. Elle a joué un rôle important dans la littérature africaine qu'elle a contribué à faire connaître. Pour une étude plus complète il suffira de se reporter à l'ouvrage de Genette (pp. 150-270). Dans les applications, nous introduisons une étude des préfaces dans la littérature africaine. (Application 6)

\* Le troisième type est la métatextualité qui décrit la relation de commentaire qui unit un texte au texte dont il parle. "C'est par excellence la relation critique". On a beaucoup étudié la relation critique que Delfau et Roche (*Histoire-littérature*, Seuil, 1978) décrivent comme une attitude curieuse qui consiste à produire des textes à propos d'autres textes. Ce type de relations transtextuelles mérite à lui seul une longue étude.

On pourra consulter avec profit l'ouvrage de Christiane Acheor et Simone Rezzoug, *Convergences Critiques* I (pp. 79-182, Chapitre II et III)

\* Le quatrième type qui fait l'objet de *Palimpsestes*, est l'hypertextualité que Genette définit ainsi :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A ( que j'appellerai, bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. (p. 13)

L'hypertexte est donc "tout texte issu d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte : nous dirons imitation" (p.16). Gérard Genette donne l'exemple de *L'Odyssée* du poète grec Homère qui a été repris par le poète latin Virgile dans *L'Énéide* et beaucoup plus tard au XX<sup>e</sup> siècle par le romancier irlandais James Joyce dans *Ulysse*.

Dans le premier cas, Virgile ne transpose pas l'action que raconte Homère. Mais tout en racontant une autre histoire, celle d'Enée qui quitta Troie après sa chute pour aller, après bien des malheurs et des aventures, fonder Rome, il s'inspire de la façon de relater d'Homère en imitant le type formel de *L'odyssée*.

*Ulysse* de Joyce transpose dans le Dublin du XX<sup>e</sup> siècle l'action décrite par Homère. On peut résumer cela de façon abrupte en disant que "Joyce raconte l'histoire d'Ulysse d'une autre manière qu'Homère, Virgile raconte l'histoire d'Enée à la manière d'Homère ; transformations symétriques et inverses".

Dans les deux exemples donnés, nous avons ainsi deux exemples d'imitation : Virgile raconte autre chose (l'épopée d'Enée) de la même façon qu'Homère et Joyce raconte la même chose mais autrement (Ulysse est transporté à Dublin au XX<sup>e</sup> siècle).

Les exemples abondent. Le célèbre roman de Zola, *Germinal*, représentation romanesque devenue canonique d'une grève de mineurs est repris dans *Les Bouts de bois de Dieu* de l'écrivain Sénégalais Sembène Ousmane. Bakayoko personnage central arrive comme Étienne Lantier en pleine nuit. La fin du récit le verra sur la route s'éloignant des lieux de la grève. Comme Étienne, il est étranger venu d'ailleurs pour porter le fermet de la revendication et sans réussir dans son entreprise, il va repartir. Les actants du récit se ressemblent comme Bakary et Fa Keita qui empruntent beaucoup dans leur caractérisation au Vieux Bonnemort. On retrouve également dans les deux récits, la foule des gosses, la pugnacité des femmes, l'épicier qui profite de la situation et qui va être puni dans les mêmes conditions, etc...

*Les 1001 années de la nostalgie* de Rachid Boudjedra emprunte beaucoup au roman de Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*. Mohammed Dib dans *Le désert sans détour* réfère à Cervantès et à Samuel Beckett.

Robinson Crusod est un exemple très fécond de ce phénomène. Repris très souvent au cinéma, devenu modèle de cette prétendue aptitude des hommes blancs de survivre à toutes les difficultés, il forme avec son serviteur Vendredi un couple

symbolique, maître-esclave qui va connaître une grande fortune dans la littérature. Le roman de Daniel de Foë s'inspire d'une histoire vraie celle d'un naufragé ayant consigné dans son journal intime les expériences de sa vie en solitaire sur son île.

Au XX<sup>e</sup> siècle, Michel Tournier reprend dans son œuvre *Vendredi ou les Limbes du pacifique*, l'histoire de Robinson mais en lui donnant une autre portée. Vendredi présenté dans la première œuvre comme le bon sauvage à civiliser, n'est pas dépendant et soumis dans la version de Tournier. Ainsi l'hyper-texte va désavouer l'hypotexte qu'il utilise pour en démonter les effets idéologiques. Nous retrouverons cette même démarche dans la réécriture de *La Tempête* de Shakespeare par Aimé Césaire dans *Une tempête* et que nous étudierons plus en détails dans la quatrième partie de ce chapitre.

Les conditions d'émergence de la littérature africaine dans son ensemble expliquent l'usage fréquent de l'intertextualité. Soucieux de s'affirmer face au champ littéraire français dans lequel ils avaient eu du mal à s'imposer, les auteurs africains et maghrébins plus particulièrement ont eu recours dans beaucoup de leurs œuvres à ces références constantes qui pouvaient inscrire leurs œuvres dans le prolongement des grands textes. Il y avait également une revanche à prendre qui allait s'affirmer dans la création littéraire. Ainsi les modifications faites aux emprunts signifient, soit une nouvelle vision idéologique, lorsqu'il s'agit des grands textes canoniques, soit une vision personnelle des réalités décrites.

\* Le cinquième et dernier type de relations transtextuelles est l'*architextualité* qui détermine le statut générique du texte. Cette relation est tout à fait muette. Elle fait l'objet d'une indication dans le titre ou au-dessous du titre.

Ces cinq relations transtextuelles telles qu'elles ont été définies par Gérard Genette nous permettent d'établir une taxinomie de ces appels de textes à texte. Il faut donc maintenant s'intéresser à la façon dont les fragments rapportés ont été intégrés à l'hypertexte.

### 3 - Les ligatures du texte

Dans un article paru dans le numéro 27 de *Poétique* consacré à l'intertextualité et intitulé *Poétique de la forme* Laurent Jenny s'interrogeait :

Comment l'assimilation par un texte d'énoncés pré-existants s'opère-t-elle?  
Dans quels rapports ces énoncés sont-ils dans leur état premier? (p. 271)

On peut se demander si le texte qui subit toutes ces agressions conserve une certaine unité. Car une intertextualité poussée à ses plus extrêmes conséquences peut entraîner "la désintégration du narratif mais aussi celle du discours" (p. 270). Cela peut se produire dans certains textes-limites de l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle comme *Wake* de James Joyce. Mais cela reste quand même assez exceptionnel. Le texte greffé peut l'être de plusieurs façons.

"Les opérations d'absorption d'un texte par un autre supposent divers phénomènes d'intégration et de collage de la matière empruntée" écrit Tiphaine Samoyault dans *L'intertextualité, Mémoire de la littérature* (Nathan, 2001, p. 43). L'auteur distingue d'abord les opérations d'intégration qui sont un nombre de trois.

### 3.1 - Opérations d'intégration

#### Intégration-installation

La citation est marquée par des guillemets qui suppriment la mise en distance ou bien par l'italique; elle peut ne pas être intimidante pour le lecteur lorsqu'elle est accompagnée d'une explication didactique.

Rachid Boudjedra dans son roman *Fascination* (Grasset et Fasquelle, 2000) use beaucoup de citations avec leurs références. Ainsi sont convoqués les dictionnaires, Salluste (en latin) Ibn Khaldoun, Marco Polo et d'autres historiens. Cette démarche permet à l'auteur d'authentifier son récit et de créer un cadre aisément vérifiable à tous ses dires. En même temps, nous sommes entraînés dans une spirale de mots et de rappels complexes d'œuvres à œuvre.

Citation-preuve ou citation-culture selon les catégories de Daniel Maingueneau (*Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, 1976), ces fragments de textes présentés avec références interviennent pour donner plus de valeur au récit romanesque. Cette façon de procéder apparaît tardivement dans l'œuvre de Boudjedra et s'il est habituel de présenter un fragment dont le nom de l'auteur est présenté, comme le fait Sartre dans *Les Mots*, il est plus rare d'en donner le titre.

#### Intégration-suggestion

"La présence de l'anotexte est suggérée, sans être développée. Elle exige une mise en œuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de son imagination des rapprochements". (p. 44)

\* La référence simple, mention d'un nom ou d'un titre peut renvoyer à de multiples textes.

\* L'allusion est rendue présente par un certain nombre d'indices textuels.

Dans *Le désert sans détour* de Mohammed Dib, la mention d'un parapluie, élément assez incongru dans le désert, nous renvoie à l'univers de Samuel Beckett et à toute la littérature de l'absurde.

#### Intégration-absorption

"Le texte absorbe l'intertexte sans même le suggérer au lecteur. Aucune marque distinctive ne permet de l'identifier". (p. 44)

L'impli-citation, terme forgé par les critiques de Georges Pérec, désigne la citation implicite entièrement fondue dans le texte d'accueil.

### 3.2 - Opérations de collage

Dans les opérations de collage, le texte principal n'absorbe plus l'intertexte mais le dispose de façon patente, favorisant ainsi le fragmentaire et l'hétérogène.

#### Au-dessus du texte

L'épigraphie disposée en tête du texte généralement au début, plus rarement avant chaque chapitre. Elle fonctionne comme une mise en abyme (cf Application 6, *La mise en abyme, une intertextualité particulière*) dans la mesure où elle donne le sens général du texte et c'est aussi un commentaire.

#### Au milieu du texte : intégration de documents

Dans certains textes sont disposés des bribes d'énoncés ou des photos (*L'amour fou* d'Aragon).

L'intertexte est alors sollicité parce qu'il introduit une certaine discontinuité qui semble essentielle à l'écriture.

Toutes ces pratiques intertextuelles peuvent être résumées dans le tableau suivant établi par Tiphaine Samoyault. (op. cit. p. 116)

OPÉRATION D'INTÉGRATION	OPÉRATION DE COLLAGE
Intégration-installation : - la citation - la référence précise	Au-dessus du texte : l'épigraphie
Intégration-suggestion : - la référence simple - l'allusion	Au milieu du texte : Le collage de documents textuels ou non textuels
Intégration-absorption : - l'impli-citation - le plagiat	

L'intertextualité introduit donc dans le déroulement du texte une forme de contestation, une sorte de remise en question.

Nathalie Piégay-Gros écrit :

Aussi l'intertextualité, quelle que soit sa forme, ne rompt-elle pas une unité préalable : elle en signe, sans nostalgie, l'impossibilité [...] au modèle du palimpseste s'oppose donc radicalement celui du texte comme puzzle, mosaïque combinatoire, collage et à sa production littéraire la dynamique du bricolage. (op. cit. pp. 143-144)

Ainsi, ce serait rompre avec l'idée que le livre doit couler, comme le dit Roland Barthes :

Les métaphores bénéfiques du Livre sont l'étoffe que l'on tisse, l'eau qui coule, la farine que l'on moule, le chemin que l'on suit, le râteau qui dévoile, etc... : les métaphores antipathiques sont toutes celles de l'objet que l'on fabrique, c'est-à-dire que l'on bricole à partir de matériaux discontinus, ici, le "filé" des substances vivantes, organiques, l'imprévision charmante des enchaînements continus, la l'ingratitude, la stérilité des constructions mécaniques, des machines grinçantes et froides. (Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964)

### 3.3 - La citation

La citation, qui apparaît comme une pratique tendant à authentifier une narration ou au contraire à en révéler la composition comme dans un collage ou une écriture qui exhibe son fonctionnement, est en fait une pratique très ancienne. La référence livresque est très importante dans l'œuvre de Montaigne, penseur du XVI<sup>e</sup> siècle qui dans *Les Essais* émaille ses propos de citations des Anciens qu'il reprend ou conteste selon son humeur : "car je fais dire aux autres, ce que je ne puis si bien dire, tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mon sens. Je ne compte pas mes emprunts, je les poise (évalue)". (*Essais*, II, 10)

Antoine Compagnon propose en 1979, dans *La seconde main ou le travail de la citation*, un travail systématique sur cette pratique intertextuelle dominante qu'est la citation. Il la définit d'abord comme la "répétition d'une unité de discours dans un autre discours", "un énoncé répété et une énonciation répétante", la citation est la reproduction d'un énoncé arraché

d'un texte d'origine (texte 1) pour être introduit dans un texte d'accueil (texte 2). Ainsi la réinsertion de ce fragment peut-il être le modèle de toute écriture :

Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...] Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence. Toute écriture est collage et glose, citation et commentaire. (op. cit. p. 32)

Tiphaine Samoyault remarque que deux des plus grands auteurs de la littérature universelle, James Joyce et Marcel Proust ont excellé dans ces opérations de collage. Le premier a fait des ciseaux et de la colle (scissors and paste) les objets emblématiques de l'écriture, le second pressé par le temps et écrivant dans la crainte que la mort ne le surprenne, griffonnait sur de minces bandes de papier des paperoles qu'il ajoutait et collait pour étoffer son manuscrit. Les éditeurs du *Temps retrouvé* ont dû reconstituer ainsi le manuscrit laissé inachevé.

Dans ce cas, la littérature exhibe ostensiblement les ligatures des textes en en faisant un jeu comme celui des cubistes ou des dadaïstes.

L'intertextualité, par-delà le jeu de la composition qui se donne à voir en des jeux subtils d'écriture - réécriture, c'est aussi la mémoire de la littérature. Michel Foucault écrivait "chaque œuvre appartient au murmure indéfini de l'écrit" (Travail de Flaubert in *La bibliothèque fantastique*, Le Seuil, 1983). C'est "ce murmure indéfini", ces échos qui se propagent en ondes toujours ravivées que nous nous

proposons d'étudier dans la partie intitulée, la mémoire de la littérature : mémoire mélancolique, mémoire ludique, mémoire subversive.

#### 4 - La mémoire de la littérature

##### 4.2 - La mémoire mélancolique

"Tout est dit et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans, qu'il y a des hommes et qui pensent". Cette affirmation d'ouverture des *Caractères* de La Bruyère laisse penser que plus rien ne peut être découvert et qu'il est vain désormais d'essayer de produire. Il n'en est rien heureusement. La Fontaine, imitateur du fabuliste grec Esope, est plus célèbre que son prédécesseur. Et même si James Joyce se réclame d'Homère il laisse une œuvre complètement originale et innovatrice dont se sont inspirés beaucoup d'auteurs maghrébins.

Dès l'origine, la littérature est doublement liée à la mémoire. Orale, elle se récite, ses rythmes et ses sonorités sont organisés de manière à s'inscrire longtemps dans la tête. Ses contenus eux-mêmes procèdent d'une obligation de mémoire : collectivement, il faut recueillir la geste fondatrice, collecter et enregistrer les hauts faits, les actions éclatantes, une histoire constitutive et constituante. L'origine est là, dans la nécessité absolue de préciser une origine. Ensuite, mais presque simultanément, la littérature, tout en continuant à porter la mémoire du monde et des hommes (ne serait-ce que sous la forme du témoignage) inscrit le mouvement de sa propre mémoire. (Tiphaine Samoyault, op. cit. pp. 55-56)

Ce mouvement de la littérature ne devient pas aléatoire et contingent, il est désormais fondateur. Le propre de la création est alors d'assumer cette mélancolie et de la dépasser dans un élan qui devient fécond et ludique.

##### 4.2 - La mémoire ludique

Marthe Robert (*Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972) fait remonter l'acte de naissance du roman moderne à Don Quichotte de Cervantès, parodie des romans de chevalerie. Et Tiphaine Samoyault de commenter :

Le roman serait ainsi né de la parodie des romans, ce qui, paradoxe suprême mais qui ne nous surprend plus, placerait l'imortérialité à l'origine. (op. cit. p. 58)

Isidore Ducasse, alias Comte de Lautréamont s'emploie dans *Les chants de Maldoror* à utiliser tous les fragments qui s'échappent de sa bibliothèque. Ses textes sont nourris de parodies et de plagiat. Les emprunts s'entremêlent. L'auteur s'amuse à perdre le lecteur en se jouant de sa mémoire et des réminiscences littéraires.

L'écriture automatique des Surréalistes ne proposait pas autre chose en suggérant une machine à faire de la poésie...

L'Oulipo, *ouvroir de littérature potentielle* a porté à l'extrême, l'usage ludique de la littérature. Raymond Queneau, l'un de ses fondateurs, voulait désacraliser la littérature pour en faire un instrument de productivité pure.

Dans toutes ces tentatives pour recréer des textes à partir de créations anciennes, revues et corrigées, avant d'être introduites, le rôle du lecteur n'est pas aisé. Il est souvent pris entre l'envie de repérer tous ces passages, si sa culture lui permet de les reconnaître, mais ce jeu peut être lassant et lui faire perdre le plaisir de la lecture. Il sera alors tenté de ne pas en tenir compte pour se livrer malgré tout à la découverte d'un livre qui lui semblera nouveau.

Cette mémoire de la littérature peut être parfois subversive lorsqu'il s'agit de démonter des textes canoniques de la littérature coloniale pour en déjouer les effets pernicieux.

#### 4.3 - La mémoire subversive

Les littératures africaines ont pu être appelées *contre-littératures* (Bernard Mouralis, P.U.F., 1975) parce qu'elles entreprenaient d'écrire contre tout ce qui avait été produit au sujet des Africains et du continent. L'Afrique avait été longtemps réduite au monologue, donc en prenant la parole, les Africains avaient à coeur de démonter tous les discours produits à leur sujet.

La littérature devait porter les traces de cette entreprise de réhabilitation des hommes et des cultures tentée dans les œuvres :

Le texte devient ainsi une texture, lieu de travail d'une déconstruction de discours antérieurs, de pré-textes. L'interférence textuelle mène à l'abandon d'un sens univoque cohérent, en faisant appel à la nomination des contextes et à la pluralité des lectures. (Michael Bensen, *L'intertextualité comme quête de l'origine perdue*, in *Littérature* 69, 1988)

Les littératures de contestation et de contraste ont plus que les autres intégré dans leurs discours des énoncés antérieurs quand elles ne reprenaient pas les textes eux-mêmes en une entreprise savante de déconstruction. L'exemple le plus frappant est la reprise de *La tempête* de Shakespeare par Aimé Césaire dans *Une Tempête*.

Edward Saïd (*Culture et impérialisme*) remarque que cette pièce a été l'une des plus marquantes du fait colonial avec Robinson Crusoe et John Smith et Pocahontas.

Dans cette pièce on retrouve les archétypes de la colonisation Prospero, le maître blanc et Caliban, l'esclave noir né à Alger, laid et difforme. Aimé Césaire, l'un des pères de la négritude reprend la pièce et la réduit à trois actes pour mieux dynamiser le conflit qui oppose Prospero à Caliban. Le personnage Ariel présenté chez Shakespeare comme esprit de l'air est décrit chez Césaire comme un mulâtre ethniquement, l'homme du compromis ou de la compromission.

Cette réécriture de la pièce de Shakespeare était une contestation de la colonisation, mais comme c'était un fait qu'on devait historiquement accepter, créer le personnage du mulâtre était une manière de réduire la différence et d'augurer des jours futurs où les deux races seraient réunies. Peut-être aussi une manière de fustiger et de nier toute compromission. Les appréciations ont varié selon les contextes.

Un autre texte a été démonté et contesté de façon constante dans la littérature africaine, c'est le célèbre roman de l'anglais Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, traduit sous le titre, *Au Cœur des ténèbres* (écrit en 1902).

Dans ce roman très célèbre, la description des lieux et des êtres est impitoyable. Les hommes sont nus ou presque, réduits à une condition animale. L'atmosphère ambiante est sordide,

malsaine et le fleuve qui coule mène vers l'inférieur Kurtz et son refuge entouré d'une haie de crânes humains. Cette représentation conforme aux premières descriptions de l'Afrique et de ses habitants, décrits comme sauvages et complètement démunis, "colonisables par essence" appelle une contre-démonstration, des écritures en retour, en contrepoint pour reprendre les termes d'Edward Said (op. cit.).

L'écrivain kenyan Ngugi wa Thiong'o a repris cette trajectoire pour l'inverser dans son roman *The river between*. Le soudanais Salih Tayeb dans son roman *Saison de la migration vers le Nord*, écrit originellement en arabe, reprend ce schéma mais le fleuve présenté est le Nil.

la littérature algérienne, l'exemple le plus fréquemment repris est le très célèbre ouvrage de Camus : *L'étranger*. Kateb Yacine écrivant Nedjma inverse le schéma proposé par Camus, en mettant en scène le meurtre d'un Français par des Arabes. Rachid Boudjedra dans ses premiers textes retrouvait de manière obsessionnelle le cadre du meurtre de l'Arabe et la plage dont le souvenir revenait de façon obsessionnelle.

Dans les blancs des textes copiés, s'infiltrait l'idéologie. *Le discours intertextuel s'articule sur les débris du récit*. (Laurent Jenny op. cit. p. 269)

L'intertextualité fonctionne dans ce cas comme un détournement culturel. Elle subvertit les textes établis en trafiquant les pôles idéologiques (selon l'expression de Laurent Jenny). Mais cela ne peut se faire sans la participation du lecteur qui doit manifester une certaine connivence avec l'auteur.

### 5 - Le rôle du lecteur

Umberto Eco dans son œuvre *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* exprime, comme l'indique bien la deuxième partie du titre, comment la lecture est une coopération entre deux personnes auteur-lecteur :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'intenstices à remplir et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord, parce qu'un texte est un mécanisme paresseux, qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...] ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si, en général, il désire être interprété avec une certaine univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (pp. 63-64)

Les espaces blancs seront remplis par le lecteur qui aidera le texte à fonctionner. L'œuvre prévoit donc comme le dit Umberto Eco un lecteur capable de coopérer à l'actualisation textuelle "Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif." (p. 65) C'est donc au lecteur formé aux mêmes schémas narratifs et rhétoriques de faire vivre le livre. On trouve dans cet ensemble complexe de souvenirs et de formes inculquées, des réminiscences d'œuvres littéraires.

Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. La compétence intertextuelle représente un cas particulier d'hypertexte et a ses propres scénarios. (p. 101)

Le lecteur doit donc servir à actualiser les écrits. Il devient le nécessaire complice de l'écrivain.

La parodie, le pastiche et l'allusion font du lecteur le partenaire nécessaire d'un jeu avec les textes. Il n'y a pas d'allusion qui ne soit une forme ludique qui dit sans dire, laisse entendre à mots couverts et sollicite la sagacité de celui à qui elle s'adresse. Le détournement des grands modèles ou des grands textes de la littérature cherche lui aussi, le sourire complice du lecteur : la parodie postule la reconnaissance du texte déformé et parle sur la tension constamment maintenue entre le sentiment d'une identité et la prise de conscience d'une distance. C'est d'elle que peut naître le plaisir du texte. (Nathalie Pégy-Gros, op. cit. p.106)

Il y a aussi en tout lecteur ce que l'on pourrait appeler avec Michel Schneider (*Voleur de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985) l'obligation de la mémoire patrimoniale, de la mémoire culturelle générale de notre groupe social :

Si l'on dit - formule convenue - " je relis *Madame Bovary* " qu'en fait on n'a jamais lu, ce n'est pas fondamentalement, pour masquer les lacunes de sa culture mais parce que les classiques entrent en nous, préfigurés par leur réputation, enveloppés d'un métaborgage critique, précédés d'une nœufure. Ils ne sont déjà que l'écho de leur nom". (op. cit. p.110)

C'est pourquoi la réception est un aspect décisif de l'intertextualité. C'est au lecteur de retrouver les textes inscrits en filigrane, au lecteur aussi d'établir des rapprochements, voire d'en créer.

Umberto Eco appelle ces connaissances *L'encyclopédie* du lecteur, on pourrait l'appeler aussi la Bibliothèque. On peut évoquer ici le fameux poème de Baudelaire intitulé *La voix* où il parle de la naissance de sa vocation poétique. Cette évocation "pourrait bien servir d'illustration et de fable à l'intertextualité" écrit Sophie Rabau. (*L'intertextualité*, Flammarion, 2002, p. 49)

La voix

Mien bureau s'adressait à la bibliothèque,  
Babel semble, où roman, science, fabliau,  
Tout, la cendre latine et la poussière grecque,  
Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio  
Deux voix me parlaient. L'une, insidieuse et ferme,  
Disait : " La Terre est un gâteau plein de douceur ;  
Je pais (et ton plaisir serait alors sans terme !)  
Te faire un appétit d'une égale grosseur "  
Et l'autre : " Viens ! oh ! viens voyager dans les rêves,  
Au-delà du possible, au-delà du connu !"

Les deux voix que le poète entend représentent l'alternative qui s'offre à lui : d'un côté, la terre, qui est la référence au réel, de l'autre le rêve, le voyage ailleurs et dans la bibliothèque de Babel où se mêlent des textes d'origines diverses. N'est-ce pas une belle incitation au voyage dans la littérature ?

Le lecteur peut ainsi retrouver des parcours, des pistes qu'il lui semble être le seul à découvrir et c'est toujours alors le prétexte à un bonheur intense fait de connivences intimes. Il existe un plaisir de l'intertexte fait de ces menus bonheurs d'établir des rapprochements, de construire des ponts même s'il s'agit comme dans cet extrait de Barthes qui établit des rapprochements entre des textes qui n'en ont manifestement pas, d'intuitions purement personnelles, d'une découverte du sens construite après bien des lectures.

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y trouve Proust par un détail minuscule [...] Ailleurs, mais de la même façon, dans Flaubert, ce sont les pompiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur.

Je comprends que l'oeuvre de Proust est du moins pour moi, l'oeuvre de référence, le *marbrier* générale, le *manusula* de toute la cosmogonie littéraire - comme l'étaient *Les Lettres* de Madame de Sévigné pour la grand-mère du narrateur, les romans de chevalerie pour Don Quichotte, etc...; cela ne veut pas du tout dire que je sois un spécialiste de Proust : Proust c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle, ce n'est pas une autorité, simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'intertexte; l'impossibilité de vivre hors du texte infini - que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie. (Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, pp. 28-29)

### **Bilan synoptique du parcours Une notion instable**

L'intertextualité connaît de nombreuses définitions. Sa compréhension est inséparable de l'histoire de la théorie.

Les conceptions extensives (Présence de multiples discours, constitutive de tous textes)	Les conceptions restrictives (Présence effective d'un texte dans un autre)
Bakhtine et la notion de dialogisme	Genette et la formalisation de la présence des textes dans d'autres textes
Kristeva qui reprend les idées de Bakhtine et forme le concept d'intertextualité	Antoine Compagnon et le travail de la citation
Barthes et la muséologie de citation	Laurent Jenny qui travaille sur les modalités de la transformation
Riffaterre qui déplace la notion du côté de la lecture	Michel Schneider et l'interprétation psychanalytique des reprises.

Tableau des différentes conceptions de l'intertextualité  
(Tiphaine Samoyault, op. cit. p. 115)

### **RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS ET ŒUVRES CITÉS DANS CE CHAPITRE**

- Louis ARAGON, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965.
- Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoevski*, Paris, Seuil, 1970.
- Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Julia KRISTEVA, *Séméiologie, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Nathalie PIEGAY-GROS, *L'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- Sophie RABAU, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- Michael RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

Michael RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.

Tiphaine SAMOYAULT, *L'intertextualité*, mémoire de la littérature, Paris, Nathan, 2001.

THÉORIE D'ENSEMBLE, textes réunis par Philippe Sollers, Paris, Seuil, 1971

THÉORIE DE LA LITTÉRATURE, textes des formalistes russes, textes présentés par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.

Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

#### ARTICLES

Roland BARTHES, *Théorie du texte*, Encyclopaedia Universalis, 1973.

Michael Berssen, *L'intertextualité comme quête de l'origine perdue*, in *Littérature* 69, 1988, Intertextualité et Révolution.

Michel FOUCAULT, *La bibliothèque de Flaubert*, travail de Flaubert, Paris, Seuil, 1967.

Laurent JENNY, *La stratégie de la forme*, *Poétique* n° 27, 1976

Michael RIFFATERRE, *La syllepse intertextuelle*, *Poétique* n° 40, 1979

Michael RIFFATERRE, *L'isotexte inconnu*, *Littérature* n° 41, 1981

## Chapitre V

### EXERCICES ET APPLICATIONS

Il n'est ni possible, ni souhaitable de fournir des "applications" de chaque point méthodologique évoqué. De très nombreuses études et ouvrages de critique littéraire utilisent désormais ces outils. Par ailleurs, multiplier les illustrations pourrait faire croire qu'il y a des sortes de "recette" transférables telles quelles d'un texte à un autre. Or, la spécificité du littéraire est, justement, d'avoir des règles communes mais de les transgresser et de ne jamais se reproduire à l'identique sauf dans la littérature médiatique.

Il est nécessaire de s'imprégner des méthodes en les utilisant soi-même sur le plus grand nombre d'exemples possibles; et, tout en respectant l'esprit, de les adapter à l'œuvre examinée. Dernier argument enfin plaidant contre la multiplication d'exemples : son peu d'efficacité. En effet pour qu'une illustration soit parlante, il faut avoir le texte analysé sous les yeux, ce qui suppose un stock de textes aisés à se procurer pour tous ceux qui utilisent ce manuel, ce qui n'est pas le cas en Algérie.

Néanmoins, pour que l'entraînement soit possible et pour permettre aux étudiants de maîtriser progressivement les outils

d'analyse, nous suggérons des exercices puis nous proposons quelques illustrations comme pistes de repérage. Nous avons choisi les œuvres de référence de ces exercices et de ces illustrations chez des écrivains français ou algériens, classiques comme Jules Vallès, Albert Camus, Mohammed Dib, Tahar Djaout, Ahmed Kalouaz et dont les œuvres, même si elles ne sont pas toujours disponibles en librairie, existent dans les bibliothèques ou dans des collections de poche; plus nouveaux pour des écrivains comme Boualem Sansal, Maïssa Bey, Salima Gbezali, Sassia Nacib ou Habib Ayyoub dont les œuvres sont disponibles auprès des nouvelles maisons d'édition algériennes [Marsa éditions, éditions Barzakh, Cashah éditions, éditions Zyriab].

## EXERCICES

### Concernant le chapitre 1

Pour bien maîtriser le schéma de la communication, il faut l'appliquer à de nombreux messages facilement accessibles, ce qui rendra plus aisé ensuite son utilisation pour une œuvre littéraire : un reportage dans un journal, un dessin humoristique, une pochette de CD ou de cassette audio ou vidéo.

Pour se familiariser avec les fonctions du langage, l'exercice peut se faire sur des premières pages de roman. On peut aussi isoler les trois fonctions essentielles de la publicité (fonctions référentielle, conative et poétique) et tenter une analyse d'une publicité.

En règle générale, pour une initiation, il suffit de choisir un support textuel courant pour commencer puis de passer à un texte littéraire.

Ces exercices sont à mettre en relation avec texte et paratexte dans le chapitre 3. Titre et couverture viendront compléter l'entraînement au décryptage des messages les plus immédiatement accessibles.

### Concernant le chapitre 2

\* Choisir dans une nouvelle ou un roman, deux ou trois paragraphes et repérer les énoncés qui réfèrent à l'histoire et ceux qui réfèrent au discours. Vous préciserez auparavant les caractéristiques de l'un et l'autre niveau.

\* Choisir une nouvelle dont l'énonciation dominante est celle du discours et la transformer en histoire (à la 3<sup>e</sup> personne). Observer toutes les transformations subies par le texte.

\* Travail sur deux contes disponibles : *Les fils du roi* et *L'oiseau des airs* par Sassia Nacib (Alger, Éditions Zyriab, collection "contes du terroir", 2002. En fascicules illustrés pour enfants) : étude de la structure, détermination du héros et schéma actantiel, étude de l'espace et du temps.

\* Choisir une nouvelle de deux à cinq pages et en dégager la micro puis la macrostructure : par exemple "le Pêcheur" dans *C'était la guerre*, nouvelles de Habib Ayyoub. (Alger, éditions Barzakh, 2002, pp. 93 à 100).

#### QUELQUES CONSEILS CONCERNANT LA MICROSTRUCTURE.

C'est une opération rigoureuse qui demande méthode et systématique : Lire d'abord la nouvelle deux ou trois fois en éliminant tous les problèmes de compréhension, de déchiffrage, à l'aide d'un dictionnaire. Puis déterminer intuitivement, les différents mouvements du texte. Le travail systématique commence alors !

- 1 - Repérer les actions ou informations essentielles pour la progression de l'histoire, pour bien isoler les noyaux.
- 2 - Regrouper ces noyaux trois par trois pour retrouver le rythme ternaire d'une séquence élémentaire. Réajuster ce qui ne va pas.
- 3 - Donner un titre (bref, incisif, explicatif ou suffisamment suggestif) à chaque séquence.
- 4 - Relire à haute voix l'ensemble des noyaux répétés pour vérifier qu'ils forment une idée cohérente de l'histoire.

La microstructure, quant à elle, s'établit à partir du point de vue d'un personnage qui ne doit pas être choisi arbitrairement mais en fonction de

\* Choisir la séquence initiale d'un roman, relever les catalyses. Les supprimer et catalyser le texte autrement en lui conservant une logique.

\* En vous aidant de lectures bibliographiques personnelles, repérer les constantes de la structure de genres romanesques telles qu'elles ont été dégagées par des critiques :

§ celle du roman sentimental dans l'article de Claude Abastado : "Itinéraire marginal : étude des récits de magazines", *Pratiques*, n°14, mars 1977. Cf. l'application faite par

C. Achour sur le roman de Aïcha Lemsine dans *Être le roman rose et le roman exotique*, La Chrysalide de Aïcha Lemsine, Alger, ENAP, 1978.

§ celle du récit poétique dans *Le récit poétique* de Jean-Yves Tadié, PUF, Écriture, 1978. Application possible à Ahmed Kalouaz, *Point kilométrique* 1990, Paris, L'Harmattan, 1986.

§ celle du roman à thèse dans *Le roman à thèse* de Susan Suleiman, PUF, Écriture, 1983. Applicable à Boualem Sansal, *Le serment des barbares*, Gallimard, 1999.

\* Quels sont les traits caractéristiques des personnages de *L'Étranger* de Camus : Meursault, Salamano, Raymond, la mauresque, l'Arabe, Céleste, Masson ? Que pouvez-vous déduire de vos relevés ?

\* Travaillez sur les noms des personnages d'une nouvelle d'abord puis d'un roman le situant dans l'étude des qualifications du chapitre 2 et en suivant la fiche de travail sur l'onomatopée du chapitre 3.

\* Choisir un héros de nouvelle ou de roman : établissez son schéma actantiel et commentez-le.

\* Dans un schéma actantiel construit (dans une nouvelle), changer l'objet et réécrire la nouvelle en fonction du nouvel objet imaginé. (Exemple : dans la nouvelle *L'Hôte* de A. Camus - dans *L'Exil et le Royaume* - l'objet du héros, l'instituteur Daru, est de se débarrasser du prisonnier. Changer cet objet en le formulant ainsi : "libérer l'arabe à tout prix").

\* Dans *Au commencement était la mer* de Malissa Bey (Éditions Marsa, Paris, 1996 - Alger, 2001) :

- 1°) dégager la macrostructure en fonction de l'héroïne et construire le schéma actantiel
- 2°) faire l'étude du temps, de la fin du récit (pp. 116 à 118)
- 3°) analyser le titre en privilégiant l'espace "mer"
- 4°) proposer une couverture.

\* Dans une nouvelle, repérer le présent de la fiction : par rapport à ce présent, isoler les analepses et les prolepses. Comment se répartissent-elles? Que peut-on dire d'un récit fortement analeptique ou fortement proleptique?

\* Dans *L'Hôte* de Camus, faire l'analyse de l'espace tel qu'il est évoqué dans les deux premières pages de la nouvelle. Comment peut-on expliquer cette longue description?

\* En choisissant le point de vue de Dana [car, pour déterminer le lieu prescrit et son contraire, le lieu interdit, il faut nécessairement se placer dans la perspective du personnage] établissez la toposémie du texte. Est-il possible de renverser le point de vue et de faire de l'Arabe un actant sujet ayant une quête et un désir et agissant autrement sur les espaces qu'il traverse? En fin de nouvelle, le tableau noir peut-il être considéré comme un espace?

\* Étude de l'espace dans la nouvelle de Habib Ayyoub, "chasse à l'Iguanodon de Barbarie" [dans *C'était la guerre* (nouvelles), Alger, Editions Barzakh, juin 2002] : comment est désigné le pays dont il est question? Quels sont les indices qui permettent au lecteur de décoder le référent de l'espace symbolique créé par le nouvelliste? Pourquoi cette désignation spatiale?

Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de suivre la procédure exposée dans le chapitre deux.

Réécrivez la nouvelle en redonnant à ce pays un nom attesté dans le réel : les effets du texte sont-ils les mêmes ?

\* Étude de la position du narrateur et de la manifestation de sa présence dans le *Prologue de L'Incendie* de Mohammed Dib.

### Concernant le chapitre 3

Les exercices sur le titre, l'objet-livre et les noms ont été notés antérieurement. Pour ce qui est de la langue en littérature, tenter une application en complément de celle qui est proposée en "illustration" sur le roman de Salima Ghezali, *Les amants de Shahrzade*, Alger, Éditions Marsa, 2001.

Tenter aussi d'étudier Texte/Histoire et Texte/Ideologie dans *L'Incendie* de Mohammed Dib, dans *La Peste* de Camus, dans *Boule de suif* de Maupassant.

### Concernant le chapitre 4

#### \* Les préfaces

Étude de quelques préfaces dans la littérature francophone. On pourra par exemple comparer :

- L'avertissement de Jean Richard Bloch pour *Force-Bonté* de Bakary Diallo (Paris, F. Rieder 1926).

- Robert Lavignette pour *Karim, roman sénégalais* (Paris, Nelles éditions latines, 1935).

- André Breton pour *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (Paris, Bordas, 1947).

- Jean Paul Sartre pour *Anthologie de la poésie nègre et malgache* de Léopold Sedar Senghor, préface connue sous le nom d'*Orphée noir*, très critiquée par la suite car loin d'introduire le texte et de s'effacer pour le mettre en valeur, elle attirait toute l'attention sur elle.

- Jean-Paul Sartre pour *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, préface retirée par la suite à la demande des héritiers de Fanon.

- Jean-Paul Sartre pour *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi.  
- Vincent Monteil pour *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane.

On pourra s'interroger sur le rôle de ces préfaces qui tendaient à introduire les œuvres de la jeune littérature francophone dans le champ de la littérature française. Elles avaient ainsi une valeur de parrainage et offraient une sorte de caution morale à ces voix qui n'avaient jamais été entendues. Mais, comme on le constate avec les préfaces de Sartre, ces prolégomènes pouvaient parfois sembler bien pesants et il paraissait préférable de s'en défaire. Cela pourrait être le point de départ d'une réflexion sur le statut du livre comme objet de consommation.

#### \* Littérature orale, littérature écrite

L'intertextualité a été présentée dans le domaine de la littérature écrite, mais ne pourrait-on s'interroger sur les relations du texte écrit et du texte oral. Comment se font les ligatures entre ces deux aspects de la littérature?

On pourrait prendre des corpus de contes ou de récits. Ou bien montrer comment un conte peut s'insérer dans un roman de facture plus traditionnelle.

#### \* Écriture / Réécriture

*La Tempête* de Shakespeare et *Une tempête* d'Aimé Césaire. Montrer comment la structure de la pièce est modifiée dans l'œuvre de l'écrivain antillais. Comment sont présentés les personnages par rapport à ceux de Shakespeare?

Quelles conclusions peut-on tirer de cette nouvelle version ?

#### \* Albert Camus et les écrivains du Maghreb

La référence à Albert Camus court dans toute la littérature algérienne et même maghrébine. Il serait intéressant de montrer comment cette œuvre introduite de façon subversive dans le texte de Kateb ainsi que dans les écrits de Boudjedra et de bien d'autres écrivains, est désormais citée avec beaucoup plus de sérénité. Ainsi dans le texte de Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, où l'on pourrait plutôt voir un hommage ou une reconnaissance.

#### \* Mohammed Dib et la référence intertextuelle

L'auteur recourt dans toute son œuvre à beaucoup de textes célèbres. Ainsi retrouve-t-on dans *Le désert sans détour*, Samuel Becket et Cervantès sans oublier Borgès.

#### \* Rachid Boudjedra : Fascination

Comment Rachid Boudjedra dans ce roman utilise-t-il la citation? d'auteurs à auteur puisqu'il donne des références précises en convoquant de grands noms de la littérature, mais aussi et c'est plus difficile à retrouver car il faut bien connaître l'œuvre, de roman en roman, par ce qu'il appelle "paramnésie". Boudjedra cite les autres mais il se cite aussi et cette intratextualité lui sert à construire une œuvre unique qui se déroule et s'enroule à mesure que l'auteur produit.

\* *Lautréamont : Poésies*

Dans le texte suivant, retrouvez les hypotextes de La Fontaine et Pascal et montrez comment ils s'entremêlent.

L'homme est un chêne. La nature n'en compte pas de plus robuste. Il ne faut pas que l'univers s'anne pour le défendre. Une goutte d'eau ne suffirait pas à sa préservation. Même quand l'univers le défendrait, il ne serait pas plus déshonoré que ce qui ne le préserve pas. L'homme sait que son règne n'a pas de mort, que l'univers possède un commencement. L'univers ne sait rien : c'est, tout au plus, un roseau pensant.

\* *La technique du collage*

Faites comme Joyce, prenez des ciseaux, de la colle et des journaux. Coupez des fragments d'articles et assemblez-les, vous aurez un texte dans la tradition des surréalistes, peintres et écrivains. Dans *Les collages* (Hermann, Cercle de l'art, 1965), recueil d'articles que Louis Aragon a consacrés à cette question, il met en parallèle les pratiques des écrivains et des peintres.

On pourrait commenter cette affirmation en forme de boutade de l'auteur des *Beaux Quartiers* :

\* Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans. Je les ai lus. (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion)

## APPLICATIONS

### 1 - *Le statut de l'œuvre de Jules Vallès dans le champ institutionnel*

Jules Vallès [1832-1885] a été un journaliste connu sous le Second Empire mais un journaliste de l'opposition. S'il était connu dans le champ institutionnel, c'était comme socialiste et révolutionnaire et sa collaboration à de nombreux journaux de l'époque a souvent été éphémère du fait de ses idées avancées; lui-même a créé plusieurs journaux qui ne pouvaient survivre longtemps par manque de financement. Engagé dans la Commune de Paris [1871, premier gouvernement socialiste dans le monde] - engagement qui venait naturellement de ses convictions et de son opposition antérieures -, comme représentant mais aussi comme rédacteur en chef de son journal, *Le Cri du peuple* où il écrivit des articles retentissants (le journal reparaitra après l'amnistie en 1883 à Paris), il échappa de peu au massacre de la Semaine Sanglante et aux arrestations et déportations vers la Nouvelle Calédonie [cf. au sujet des communards et de la déportation l'ouvrage de Louise Michel, réédité par l'ENAG, collection Anis, *Légendes et chansons de geste canaques*]. Il se cache pendant trois mois à Paris. Il passe la frontière belge le 14 septembre 1871 : "Le ciel était si bleu et les arbres si verts, avec des taches de brun et d'or! L'automne avait déjà mordu les feuilles qui tombaient..." [cf. la belle biographie de Roger Bellet, *Jules Vallès*, Fayard, 1995], rejoint l'Angleterre à la fin de l'année 1871 - pays qui accueillait les communards - par des voies "précautionneuses" et "ténébreuses".

Ces dix années d'exil sont des années sombres pour Jules Vallès car, lorsqu'il les vit, il n'en connaît pas le terme :

L'exilé, qui s'est échappé de Paris vaincu à travers les balles, se sent triste sous le ciel où, le soir, on ne voit pas d'étoiles, au milieu de ce peuple résigné et mort, cerné par des églises, et qui s'aplatit et s'engule dans la boue!  
Merci pourtant, terre d'exil!

"Lettres d'exil" dans *Le Constitutionnel*, signé X, 25 mars 1872

Ce sont aussi des années noires car la vie d'un "proscrit" est une vie de misère et de difficultés. Mais c'est pendant ces années qu'il met en chantier sa grande œuvre, la trilogie que nous connaissons aujourd'hui : *L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé*. Avant l'amnistie pour les communards, il est obligé d'en publier des fragments, quand il le peut, sous un pseudonyme comme il publie sous un pseudonyme tous les articles qui paraissent de lui, en France. Le soutien le plus patient et le plus indéfectible pour cela sera celui d'Hector Malot, l'auteur de *Sans famille*. C'est dans ce contexte d'exil et de censure qu'il édite le premier volume puis le second. *L'Insurgé* ne sera édité qu'après sa mort grâce à sa collaboratrice, Séverine. Comment cette œuvre a-t-elle été reçue?

A la fin du XIX<sup>e</sup> s., l'œuvre de J. Vallès est rejetée dans la marginalité du fait du mode de lecture de l'institution : c'est un processus de minorisation idéologique qui veut que l'écrivain révolutionnaire soit étouffé. Mais l'œuvre résiste, son "style" continue à produire ses effets dans des contre-lectures, jusqu'au moment où l'institution, ne pouvant plus l'ignorer, la récupère en en balisant la "consommation". On vante la "langue" de Vallès et on sélectionne, dans ses romans, les pages les moins corrosives.

Minusculation par refus de lecture, avons-nous affirmé : le pôle 1 est exclu (cf. schéma du point 3 du chapitre I). Il suffit pour

s'en convaincre d'apprécier quelques jugements d'éminents lecteurs de l'époque. Dans "Souveraineté des lettres", dans *Le Figaro* du 30 mai 1881, Emile Zola écrit :

Il a trop de talent, trop d'originalité pour être cette chose bête et hypocrite, cette chose qui doit marcher dans le rang, sans même avoir la permission de rire [...] Surtout les mains jointes, je supplie Monsieur Jules Vallès de ne pas se croire un homme politique [...] Un homme politique, oh ! son, grâce pour son talent !

D'autres contemporains sont beaucoup plus injurieux ne pouvant accepter qu'un communard soit aussi un écrivain (Rappelons que la Commune de Paris a été appelée "la grande peur des bien-pensants") : Ferdinand Brunetière, dans *La Revue des Deux Mondes* du 1<sup>er</sup> Mars 1885, est violent et réveille les épouvantails des bourgeois :

Entre Hébert et Marat, par exemple, à peine moins grotesque que l'un et presque aussi féroce que l'autre, il tiendra dignement sa place dans un musée national des horreurs.

P. Véron, dans *Le Monde Illustré* du 21 février 1885, écrit au lendemain de sa mort :

Ecrivain de talent, Jules Vallès laisse une série de livres remarquables, pleins d'une verve mordante et amère qui lui assignent un bon rang parmi les écrivains.

La critique enthousiaste à propos de Vallès ne vient pas de l'institution mais de lecteurs "marginiaux", critiques socialistes ou socialistes, qui célèbrent en lui l'écrivain engagé.

La critique institutionnalisée avait du mal à accepter celui qui ne mâchait pas ses mots :

L'homme qui dit n'avoir pas d'opinions politiques en a une. Il est le collaborateur et le complice de tous ceux qui ont mis la main sur le pouvoir, le pied sur la gorge de la Patrie. C'est sur son indifférence que s'appuient les tuteurs de pauvres et les boureaux de la perote. Fanfarons d'indépendance que vous êtes, forcés de courber l'échine devant le vainqueur, pour obtenir d'un de Momy qu'il fasse jouer *La Dasse aux Cassinés* ou que la princesse Mathilde impose *Henriette Maréchal* au Français ! Ou insurgé, ou courtisan : il n'y a pas à sortir de là.

*Le Cri du peuple*, 14 novembre 1883

D'autres écrivains ont été révoltés et violents mais ils n'orientaient pas aussi clairement leur révolte dans le sens d'une transformation de la société. Vallès met sa foi dans la victoire du peuple : il ne se réfugie pas dans une révolte stérile mais fixe un cheminement et combat tous les sacres, comme dans cet article qui s'élève contre les bastes d'écrivains :

Il ne faut déifier personne. Il n'y a pas à éterniser dans la pierre ou le marbre le souvenir d'un homme. C'est faire œuvre d'idolâtrie, saluer dans la personne des teneurs de plume la doctrine des teneurs d'épée, c'est reconstruire le Capitole, Césariser les lettres, vaticaniser le génie.

*Le Réveil*, 22 août 1887

Lorsque Jules Vallès concentre l'intérêt du lecteur sur l'enfance, on ne peut pas dire qu'il innove car le thème de l'enfance est un des grands thèmes du XIX<sup>e</sup> s. Mais il y a une position originale et elle est irrecevable pour les "apprivoiseurs" de lecture.

Il s'élève contre l'École, le système de formation qui débouche sur le néant et l'inutilité socioprofessionnelle. Au lieu de bercer ses contemporains avec les farces, les bons tours et les grisettes de la bohème étudiante, il décrit une vie de misère et de désespoir, il dénonce la société responsable comme il l'avait fait pour la Famille. Tout "naturellement" le dernier volet de la révolte sera celui contre l'ordre établi avec la consécration qu'est la Commune.

La Famille, l'Université et la Patrie volent en éclats ! Vallès est rejeté, comme l'écrivait Brunetière, dans "le musée national des horreurs" ! La bourgeoisie ne peut accepter une œuvre qui propose un ordre social nouveau et elle rejette dans la dépréciation ses écrits en les qualifiant de "littérature de propagande" et lui niant, du même coup, toute portée esthétique.

Mais comme nous le disions précédemment, l'œuvre résiste. De par ses qualités transformatrices et subversives [pôles 4, 5, 6, 7] et aussi de par une contre-lecture qui utilise cette œuvre pour dire une part de l'histoire des Français.

L'institution se met en branle pour atténuer ses effets subversifs. Témoin, cette appréciation de A. Albalat dans *L'art d'écrire, ouvriers et procédés* (Paris, Havard fils, 1896) : "Il nous répugne par sa démagogie révolutionnaire et nous séduit par l'aristocratie de son style". Son écriture est le reflet de son Auvergne natale... Le "pays" fait le style, le style fait l'homme. La révolution est ainsi naturalisée. Dans "Les troubadours d'Auvergne" (*Le Mercure de France*, 1er janvier 1920), Jean Ajalbert écrit :

Un grand écrivain sobre et ramassé, dont les mots volcaniques crévent la page sombre de leur jet inné, comme des dykes de basalte érigent leurs fusées de fumée pétrifiée à travers la campagne hallucinée. (p. 81).

Ainsi on vide de sa force politique l'œuvre en la rangeant sous l'étiquette du "beau" style : c'est une véritable opération de désamorçage. Mais, en même temps, c'est cette étiquette de "littéraire" qui a permis à l'œuvre de ne pas être complètement enterrée. Et cette dualité est à double tranchant. Comme l'écrit France Vernier dans *L'Écriture et les textes* :

Admettre un texte comme "littéraire", c'est s'exposer à le voir lu et commenté à l'Université et même dans le secondaire, c'est donc lui assurer une diffusion certes orientée, mais une diffusion tout de même. D'où encore les modalités d'admission : Jules Vallès comme "maître es-langue française", Saint-Just comme "archange" et rhéteurien, etc... (p. 145).

Peut s'instaurer alors une contre-lecture qui tienne compte de la double valorisation-écran [la révolte individuelle remplace l'engagement militant et collectif ; le styliste fait oublier le révolutionnaire] et travaillera à une lecture optimale de l'œuvre qui est à ré-apprécier dans toutes ses dimensions.

Pour terminer, nous rappelons la manière dont Vallès a été inséré dans le manuel de *Chassang et Seuninger du XIX<sup>e</sup> s.*

La page retenue de Vallès est une page de *L'Insurgé* qui rapporte la discussion sur l'attitude des intellectuels révolutionnaires entre Vingtras et son compagnon d'armes le plus proche sur les barricades : ces intellectuels voudraient "garder les pattes nettes pour quand ils seront devant le tribunal et la postérité". Et le commentaire se termine par cette petite phrase : "Après la défaite, Vallès réussira à gagner l'Angleterre". On avait pris soin d'introduire le texte par une autre petite phrase anodine : "Vallès raconte l'histoire de Jacques Vingtras qui est à peu près la sienne" : l'équivalence peut se faire dans

l'esprit du lycéen qui n'a plus qu'à penser, comme on le lui suggère, que Vallès a su, comme tous les intellectuels, tirer son épingle du jeu. Un écrivain aussi maltraité ne peut être qu'un écrivain qui dérange.

## 2 - Étude d'une microstructure : *Le Vampire Harppe*

[Extrait de *Infemalia, récits de terreur et d'épouvante* de Charles Nodier, 1781-1844]

N1 Un homme [C1] ordonna à sa femme de le faire enterrer devant la porte de sa cuisine

C1 qui s'appelait Harppe

C2 après sa mort,

C3 afin que là il pût mieux voir ce qui se passait dans sa maison.

N2 La femme exécuta fidèlement ce qu'il avait ordonné :

N3 et après la mort de Harppe on le vit souvent dans le voisinage qui tuait les ouvriers et molestait [C4 tellement] les voisins

C4 tellement [...] que personne n'osait plus demeurer dans les maisons qui entouraient la sienne.

N4 Un nommé Olaus Pa fut assez hardi pour attaquer ce spectre ;

N5 il lui porta un grand coup de lance et laissa l'arme dans la blessure.

C5 Le spectre disparut et,

N6 le lendemain, Olaus fit ouvrir le tombeau du mort ; il trouva sa lance dans le corps de Harppe,

C6 au même endroit où il avait frappé le fantôme.

N7 Le cadavre n'était pas corrompu :

N8 on le tira de son cercueil, on le brûla, on jeta ses cendres dans la mer

N9 et on fut délivré de ses apparitions.

Séquence 1 : N1, N2, N3 = Mort et survie de Harppe

Séquence 2 : N4, N5, N6 = Exploit du héros

Séquence 3 : N7, N8, N9 = Anéantissement du spectre et libération de la communauté.

Dans cette courte histoire qui est une anecdote fictionnalisée autour d'une croyance populaire, les catalyses sont peu nombreuses : toutes les informations sont nécessaires au bon fonctionnement de l'histoire. Les indices et informants sont également peu nombreux. Il serait possible de lui donner une extension, en respectant sa logique, par l'ajout de catalyses, d'indices et d'informants sur les trois personnages en présence.

### 3 - Étude d'un titre de roman : *L'Incendie de Mohammed*

[Cette étude du titre peut être jumelée avec l'étude de la couverture lors de la première publication dans la fameuse collection "Méditerranée" au Seuil dont Emmanuel Roblé avait la direction, aux nombreuses rééditions qui ont suivi]. La date de la première édition est particulièrement importante puisque le roman paraît en août 1954 et a donc été rédigé durant l'année 1953-1954.

Le titre, comme un message publicitaire doit remplir trois fonctions essentielles : il doit informer (fonction référentielle); il doit impliquer le lecteur (fonction conative); il doit susciter l'attrait et l'admiration (fonction poétique). L'incendie renvoie immédiatement à un élément de la réalité. A ce titre, il est à prendre comme énoncé dénotatif.

Cet énoncé est illustré dans le roman par tout ce qui renvoie au feu réel d'un incendie : il est nécessaire d'en faire un relevé aussi exhaustif que possible. On peut en dénombrer une demi-douzaine d'occurrences, la plupart étant concentrées dans les pages qui racontent l'incendie des gourbis [ruisseaux de feu, Au feu !, lieux rougeâtres, rayonnement pourpre, craquement des branches, grandes flammes, (les faces des colons) rougeoyaient par éclairs, brasier, feu, flammes, la clarté du feu, etc...]. L'exemple qu'on peut retenir est celui de la page 130 où Slimane Meskine se souvient :

Il voyait les colonnes de fumées se déroulant et se tordant au-dessus du foyer, des colonnes incommensurables, surmontant des torches magnifiques. Les champs alentour luisaient sombrement. Renaissent toujours plus haut, les rideaux flamboyants vibraient puis se déchiraient comme un cri; l'élan allégre du brasier nourrissait l'angoisse des hommes, - ouï, Slimane avait vu tout cela, avait entendu ces cris. Il n'avait pas rêvé.

Mais, cet énoncé dénotatif est "travaillé" par le narrateur lui-même et se transforme en foyer connotatif. On peut le constater dans le commentaire que fait Slimane à la suite de l'incendie réel dont il se souvient :

Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'éteindrait. Il continuait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain, ses flammes sanglantes n'auraient de cesse qu'elles n'aient jeté sur tout le pays leur sinistre éclat.

Et plus loin, le narrateur, commentant l'étonnement et le désarroi des fellahs, note [narrateur extradiégétique à vision illimitée] :

Aucune sensation qui pénétrât aussi profondément tous les cœurs que celle de ce destin soudain présent. Le monde où ils étaient enracinés, dont ils étaient une parcelle vive, allait définitivement mourir pour resnaître différent. A cette heure trouble où tout s'écrasait, où la voie à laquelle ils avaient été habitués, bouchée d'un seul coup, devenait impraticable, celle de l'avenir s'ouvrait.

Cette sensation naissait à l'heure paradoxale où s'opérait un effondrement, où apparaissait la catastrophe (p. 135)

Des adresses aussi explicites du narrateur ne peuvent être fortuites et tout le processus de lecture en est transformé. D'autant qu'implicitement et dès les premières pages, cette transformation de l'énoncé dénotatif en foyer connotatif est préparée : en effet, le cadre de vie et les personnages sont hantés par le feu ou par un élément du champ lexical de l'incendie.

Regardons tout d'abord du côté des personnages : les plus importants ont tous droit (et ce bien avant l'incendie) à une mention des champs - lexical et/ou sémantique - du feu. C'est le cas de Omar auquel les départs à Bni Boublen "jetaient des flambées de joie dans son cœur" (p. 10), de Ba Dedouche, de Kara, du grand Couloughli, de Comandar à la "parole brûlante et douce" (p. 141), de Slimane Meskine que nous privilégierons encore avec son premier chant (p. 18) dont on peut dire qu'il est une prolepse narrative incandescente :

*Nous guettions le jour  
Du fond des yeux nous regardons  
Sur les montagnes  
Se délier la nuit incombustible*

*Des feux  
Allons chaque soir  
Aux foyers de nos demeures,  
Des feux de joie parmi les monts  
Gagnent les frontières du monde.*

Du côté du cadre de vie [nature et culture], le relevé est encore plus fourni. Dans la plupart des énoncés à relever, le champ lexical du feu intervient dans les figures métaphoriques. Mais quelques énoncés relèvent de la métonymie.

Ainsi, dès le prologue, le narrateur note : "Dès lors on avance dans une lande où le vent fait crépiter les éventails épineux des palmiers nains" (p. 7). On peut dénombrer une cinquantaine d'occurrences réparties régulièrement tout au long de l'histoire. Nous en donnerons deux exemples : l'un attendu, l'autre plus insolite :

Le soleil pleuvait comme de la chaux vive. La chaleur mettait dans la bouche une saveur d'air surchauffé et de pierre. (p. 50)

Le dur et sombre hiver de Tlemcen, brillant comme un glaçon [...] en attendant un embrasement furieux, entreprenait sa marche, en triomphe, d'arbre en arbre ; et chaque arbre était une torche vivante. Les vieilles pierres de la cité, elles-mêmes, se vêtirent de clartés rouges. Puis se résorbant dans sa propre ardeur, le feu tomba. Tout s'épura dans cette incandescence... (p. 144).

Une telle prolifération, tout au long du roman, des éléments du champ lexical du feu [substantifs, verbes, adverbes, qualificatifs] tant au niveau strictement linguistique qu'au niveau plus proprement rhétorique [les différentes figures de style] qu'au niveau narratif [les énoncés sont présents aux moments forts et aux charnières temporelles] ne peut être due à un hasard. On ne peut affirmer non plus qu'elle soit entièrement contrôlée par l'écrivain. C'est Jean Giono, le romancier français qui affirmait : "Si j'écris l'histoire avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut le titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige; le but qu'il faut atteindre, c'est d'expliquer le titre".

Dans le roman de Dib, on constate que la ligne métaphorique, dans l'utilisation du champ lexical du feu, est plus importante que la ligne métonymique et qu'en conséquence, l'aspect symbolique est privilégié par rapport à l'aspect référentiel.

Ainsi, une fois le roman terminé, le titre se lit à plusieurs niveaux :

- comme un titre métonymique puisqu'il actualise un élément de la diégèse : l'incendie des gourbis des fellahs pendant la grève;

- comme un titre métaphorique puisqu'il est un équivalent symbolique du roman et que, par là, il ouvre à sa polysémie.

Ces remarques sur le lien du titre et du texte du roman doivent être complétées, pour que l'étude du titre soit complète, par sa mise en relation avec les autres titres de son époque et les autres titres de l'écrivain

- titres de l'époque : dans la littérature algérienne on avait avant ou simultanément des titres-fiches d'identité comme *Le Fils du pauvre*, des titres-lieux comme *La Colline oubliée* ou *La Grande maison*. Un seul titre symbole était publié, l'année précédant *L'Incendie*, *La Terre et le sang*.

- Du côté du roman colonial, on a parallèlement des titres comme *Fin de chantier* ou *Arcole* ou *la terre promise*.

- On ne peut laisser de côté les titres de l'école réaliste française comme ceux de Zola, *Germinal*, ou les titres de la littérature régionaliste comme ceux de Giono, *Regain*, par exemple.

- titres de l'écrivain : un seul précède celui-ci, *La Grande maison*. Il sera suivi de beaucoup d'autres. Une introduction intéressante à l'œuvre de Mohammed Dib serait d'examiner l'ensemble de ses titres et, avant même de lire les œuvres de les regrouper selon les genres littéraires qu'ils introduisent (romans, poèmes, essais, théâtre). Il faut, pour cela, s'aider de dictionnaires ou d'anthologies.

#### 4 - La présence de l'ethnotexte dans *Les Amants de Shahrzade* de Salima Ghezali

Née en 1959, Salima Ghezali est journaliste. Elle a publié aux éditions La Nation, Alger en 1998, *Le rêve algérien, Arc-en-ciel (chroniques)* qui reprend les 170 chroniques écrites dans son journal, *La Nation*, de 1993 à 1996. Elle a reçu différents prix internationaux en tant que journaliste. *Les Amants de Shahrzade*, d'abord publié en Espagne où il a eu un bon accueil, est son premier roman (Les éditions de l'Aube, 1999, réédité aux éditions Marsa à Alger dans la petite collection de poche).

S. Ghezali y met en scène une Shahrzade d'âge mûr qui observe et accompagne la violence de son monde algérien, écho renouvelé d'une autre violence, proche dans l'histoire, celle de la guerre de libération nationale. Elle a deux fils, engagés dans des projets de société opposés. Elle a connu les premières années de l'indépendance qu'elle a vécues dans l'espérance et l'action, puis elle a été brutalement plongée dans la désillusion, négociant un mode de vie pour survivre. Elle regarde aujourd'hui les massacres dans son propre pays

et dans d'autres contrées du monde par télévision interposée. Les dernières phrases du roman sont celles qu'elle offre à sa belle-fille qui vient d'accoucher de jumeaux, alors qu'un orage rafraîchit l'atmosphère pesante d'Alger: "Ecoute le son formidable du tonnerre, il rend les hommes à leur juste mesure. Même l'homme qui appelle Dieu n'est qu'un homme dont la voix sera recouverte. La seule voix qui subsiste est celle qui règne dans les cœurs".

Toute une étude peut être faite de la langue du roman et de ses références: tout ce que nous avons signalé dans notre chapitre III sur le rapport de l'écrivain à la langue peut être illustré dans ce roman. Nous nous restreignons ici à la manière dont la romancière joue avec une référence culturelle inhabituelle dans les œuvres françaises, celle des *Mille et une Nuits*.

On voit s'affirmer, à partir du personnage prénommé Shahrazade, le recours à une tradition ancienne d'une culture arabo-musulmane "savante". Lourdemment déterminée par ce nom, la Shahrazade algérienne est semblable au modèle ancien et s'en différencie en même temps. Semblable car, comme lui, elle tente de changer les choses de l'intérieur d'une structure familiale et sociale à laquelle elle s'adapte, qu'elle ne bouleverse pas. L'itinéraire du personnage, de sa jeunesse au seuil de la vieillesse où elle est rendue, démontrerait aisément cette affirmation. Différente car elle gronde de révolte muette, elle porte sur le monde qui l'entoure un regard grave et contestataire, elle prêche contre la violence et la barbarie. En cela, elle pousse jusqu'à l'aboutissement un des axes de signification de son modèle et l'actualise dans le présent algérien.

Il faut examiner les pages de la fin du premier chapitre (pp. 9 à 13), exemplaires de sa culture, de cette révolte sourde qui l'habite et de son désir d'être seule maîtresse d'elle-même.

Auparavant, et dès l'incipit, la narration a plongé le lecteur dans un univers musulman avec l'appel à la prière; il l'a plongé aussi dans un univers de la nuit, cédant à l'image convenue qui ne peut faire apparaître une femme au nom de Sultane.

Mais cette Shahrazade-là est seule sans époux ni petite sœur. Ce n'est pas la nuit d'un palais mais une nuit de guerre. Cherchant le sommeil et voulant échapper à la cruauté du réel, elle bascule dans le rêve éveillé, nourri de ses lectures et de ses fantasmies. Elle imagine la rencontre avec un homme, Salah, au bord du fleuve, "dans les flots de l'Euphrate bruissant des contes de l'Asie continentale qui allaient se déverser dans l'océan indien et dans le golfe persique". Mais l'homme qu'elle rencontre n'est pas à la hauteur de son exigence et, devant sa suffisance, Shahrazade l'invective durement, le renvoyant à son ignorance et dénonçant l'affadissement qu'il fait subir à sa propre culture: "Un peu avant l'aube, Shahrazade referma le livre sans avoir trouvé l'amant de rêve qui porterait avec elle le poids du jour qui se déchirait sur les malheurs des humbles".

Pour comprendre cette Shahrazade qui a opté, dit le texte plus loin, pour "une dimension autre", encore faut-il connaître la dimension du personnage de référence et ne pas se contenter de vagues souvenirs des *Mille et une Nuits*! [cf. la traduction de Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel chez Gallimard, 4 volumes actuellement et l'étude de J.-E. Bencheikh, *Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière*, Gallimard, 1988].

Pour communiquer avec le désir d'absolu et de rage du personnage créé par Salima Ghezali, encore faut-il lire, comme elle, entre les lignes, la poésie d'Imrul-Qays ou le poème qu'elle traduit à la fin du chapitre.

*Indication bibliographique* : on pourra lire avec profit, pour la plupart des outils méthodologiques présentés dans les quatre chapitres de ce manuel, l'étude d'un certain nombre de textes d'Albert Camus, dont *L'Étranger* dans :

Christiane CHAULET ACHOUR, *Albert Camus*, Alger. *L'Étranger et autres récits*, Biarritz, Atlantica, 1998 (diffusé en Algérie).

### 5 - Michael Riffaterre et la syllepse intertextuelle

(cité par Tiphaine Samoyault, op. cit., pp. 17-18)

Dans un article publié par la revue *Poétique* n° 40 en 1979, Michael Riffaterre va préciser sa position théorique. La syllepse est une figure de style consistant à prendre un mot dans deux sens à la fois. L'ambiguïté d'un terme doit éveiller notre attention et nous faire comprendre qu'un autre texte se dissimule derrière celui que nous lisons. Bien évidemment notre encyclopédie personnelle (au sens d'Umberto Eco) nous aide à établir ces rapprochements.

Soit le poème de Jules Laforgue, dans *L'imitation de Notre Dame La Lune* :

*Oh ! qu'un Philippe de Champagne  
Mais né Pierrot, vienne et te peigne !  
Un rien, une moustache  
De la largeur d'une toussure*

"Syllepse explique Riffaterre car peigne, subjonctif du verbe peindre est aussi le subjonctif du verbe peigner". Ce rapport aux cheveux est confirmé par le mot toussure dans le dernier vers cité. L'intertexte apparaît alors.

*J'ai toussure  
Qu'en un pré de moines passait  
La foin, l'occasion, l'herbe tendre et je pense  
Quelque diable aussi me pourrait  
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue  
La Fontaine*

Riffaterre explique ainsi les rapports entre les deux textes :

Quand Laforgue réunit en un vers *toussure* et *largeur* explicitement et même implicitement, il est impossible au lecteur de récuser le rapport avec La Fontaine. Il en résulte une saturation du passage, puisque même le mot le plus anodin (*largeur*, équivalent figuratif d'une conjonction de comparaison) devient une marque d'humour. Tous les mots, quelle que soit leur fonction individuelle, concourent à la même signification, c'est-à-dire à l'humour. La triple combinaison intertextuelle forme donc une unité sémiotique, ce qui est le propre du texte littéraire. Le texte et l'intertexte sont des pôles inséparables tous deux issus d'une syllepse unique. (op. cit.)

Le terme *moines* renvoie à *toussure* et ainsi s'élabore toute une parodie. L'intertexte est alors défini comme "la perception par le lecteur entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie". Car l'ordre chronologique importe peu, seul compte "le murmure infini de la littérature" et nos propres références.

### 6 - Étude de quelques préfaces dans la littérature africaine

Le roman, intervenu tardivement dans la littérature occidentale est un genre complètement importé en Afrique. (Si l'on excepte bien entendu l'œuvre d'Apulée auteur latin né à Madaure - actuellement Mdaourouch, Soukh Ahras, *L'âne d'or* ou *Les métamorphoses*). Genre bâtard aux confins de plusieurs

modes d'expression, il est selon Mikhaïl Bakhtine essentiellement polyphonique.

"C'est lui qui incarne au plus haut degré le jeu intertextuel qui donne à l'hétérogénéité la plus grande place". (Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 131)

Il va s'employer à créer dans un jeu savant de motivations et de réponses, un questionnement ininterrompu sur l'écriture révélant ses sources et son fonctionnement.

Le roman exhibe ses origines et sa genèse dans un palimpseste complexe et raconte plus qu'une histoire, l'aventure d'une écriture.

D'ailleurs, il accueille volontiers d'autres genres qui introduisent leurs langages propres "stratifiant donc son unité linguistique et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages". (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 141)

Les premiers discours produits sur les Africains l'ont été à partir de l'Europe. Tout ce savoir accumulé pendant plus de deux siècles et à l'objectivité souvent contestable, a créé un univers de référence auquel se sont reportés les Africains lorsqu'ils ont pris la parole. Aimé Césaire dans son pamphlet *Discours sur le colonialisme* (Paris, Présence Africaine, 1955) utilise des fragments de textes qu'il retourne pour construire une contre démonstration. Edward Saïd dans son ouvrage *Culture et Impérialisme* (Londres, Chatto and Windus, 1993) parle de lecture et d'écriture en contrepoint. Toute œuvre qui se veut justification d'une idéologie impérialiste porte en elle des germes de littérature de combat. Et tout naturellement, une œuvre de résistance va se fonder sur des arguments déjà utilisés pour les retourner. Ainsi, aucun roman n'est vraiment nouveau. Il reprend des thèmes et sujets déjà présentés,

il offre une sorte de continuité avec les textes, qui l'ont précédé et nourri. La jeune littérature africaine pour être éditée et publiée devait d'abord s'introduire dans le champ de la littérature occidentale.

Selon Bernard Mouralis : "La conception que la société se fait de sa littérature est inséparable de la fonction assignée à celle-ci". (*Les contre-littératures*, Paris, P.U.F. 1975, p. 16). Cela a été dit à maintes reprises et toute approche de la littérature commence par une interrogation : Nature et Fonction de la littérature ? interrogation sur son rôle et sa place dans la société. Des générations d'étudiants ont réfléchi sur ce sujet et commenté Jean-Paul Sartre et son texte *Qu'est-ce que la Littérature ?*

L'introduction de la notion de champ littéraire a permis de dépasser l'opposition qui a souvent prévalu dans le domaine de l'analyse littéraire entre lecture interne et lecture externe. Doit-on s'en tenir au texte lui-même ou bien introduire des éléments extérieurs, le contexte étant sans doute un élément essentiel de détermination ?

Pierre Bourdieu (*Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992) résout cette contradiction en appliquant à l'œuvre de Flaubert *L'Éducation sentimentale*, une lecture interne qui se veut d'emblée sociologique. Il se propose donc de révéler un explicite du texte qui réside à la fois dans le contenu sémantique des énoncés qui le constituent et dans la position que ce texte occupe dans le champ littéraire. Cette notion permet de rompre avec une formulation imprécise qui ne rend pas toujours compte de l'impact du monde social sur l'œuvre.

La notion de champ de production culturelle (qui se spécifie en champ artistique, champ littéraire, champ scientifique, etc...) permet de rompre avec les vagues références au monde social

(à travers des mots tels que "contexte" milieu, fond social, social background) dont se contente ordinairement l'histoire sociale de l'art et de la littérature. (Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Éditions de minuit, 1987, p. 187)

D'un certain point de vue, le champ littéraire (ou le champ scientifique) est un champ comme les autres (ceci contre toutes les formes d'hagiographie, où tout simplement contre la tendance à penser que des univers sociaux où se produisent des réalités d'exception que sont l'art, la littérature ou la science, ne peuvent être que totalement différents, sous tous les rapports) :

Il est question de pouvoir, celui de l'auteur consacré qui peut être partiellement transféré au compte d'un jeune écrivain encore inconnu par un compte rendu élogieux ou par une préface. On y observe comme ailleurs des rapports de force, des intérêts. (ibid. p. 168)

Aujourd'hui plus qu'hier, à cause de la puissance des médias et du rôle déterminant qu'ils jouent dans le choix ou l'exclusion d'un nouveau venu, il est facile d'introduire ou de rejeter tout arrivant sur la scène littéraire. Il suffit de l'accompagner de tout un battage publicitaire ou tout simplement de l'ignorer. La préface est un atout précieux, puisque ce parrainage cautionne la jeune œuvre et garantit au lecteur la conformité avec les règles en vigueur. Locha Mateso, critique africain, (*La littérature africaine et sa critique*, Karthala, 1986, p. 85) considère qu'elle est dans les premières années de la littérature africaine "la principale réaction codifiée sur les œuvres" et il ajoute qu'elle remplit une autre fonction essentielle. Elle exerce un rôle discriminatoire car elle n'offre son parrainage qu'à des œuvres conformes à une certaine éthique littéraire.

Elle est donc à la fois une leçon d'écriture par la somme d'indications, de remarques, voire de remontrances adressées par l'écrivain de métier à son "pupille négro-africain", et, d'autre part, un plaidoyer en faveur de ce dernier édulcorant les questions véritablement littéraires mais mettant l'accent sur les qualités intellectuelles et morales de l'écrivain et la conformité de son œuvre à la doctrine du "colonialisme littéraire" précédemment définie. (ibid. p. 85).

Pour s'introduire dans le champ littéraire européen, le jeune auteur africain doit non seulement se conformer à certaines règles d'écriture, mais il doit aussi refléter fidèlement l'idéologie coloniale. Nous prendrons pour exemple la préface : écrite par Georges Hardy à l'œuvre de Paul Hazoumé, *Doguiçimi*, et celle de Robert Delavignette à l'œuvre de Ousmane Socé Karim.

La première fut écrite en 1938. Son auteur était directeur honoraire de l'École coloniale et aussi recteur de l'Académie de Lille. Il se félicite que la France ait "au lendemain même de l'installation coloniale, opéré de telles conquêtes intellectuelles et morales". Il ajoute que le cas de Paul Hazoumé n'est pas isolé mais qu'il est le plus brillant de toute une série (p. 9). Mais ce qu'il apprécie le plus, c'est que l'écrivain est un parfait exemple d'assimilation.

Si son teint ne trahissait son origine, vous le prendriez pour un Français de France, tout, dans sa façon libre et gaie de s'exprimer, dans son allure courtoise, dans ses gestes aisés et mesurés, dans l'aimable ardeur qui émane de sa personne, est d'un homme de chez nous. (p. 10)

Passons sur la description complaisante que l'auteur s'adresse à lui-même pour constater que ce qui prime ici, ce n'est pas la qualité littéraire mais la conformité de l'écrivain à une norme française. L'auteur va encore plus loin :

Citoyen français, il ne conçoit, au surplus, d'autre patrie possible que la nôtre, et vous l'étonneriez fort, si vous lui prêtiez imprudemment la moindre visée autonomiste.

Cet écrivain pousse donc encore plus loin l'excellence morale puisqu'il ne revendique aucun changement dans son statut politique, il est parfaitement satisfait de son sort. On ne saurait mieux dire à quel point le champ littéraire est étroitement dépendant de la conjoncture politique. Le roman lui-même va œuvrer au rapprochement entre les pays et, en retour, par le témoignage qu'il apporte, introduira des changements dans la perception de la colonisation :

C'est cet honnête homme, ce grand laborieux, ce bon Français, qui se propose maintenant de nous faire connaître comment le heart, dans les relations de la France et du Dahomey, a fait place au rapprochement et d'étudier à fond un de ces problèmes de contact qui correspondent à l'un des aspects les plus intéressants de notre temps.

La conclusion est que cette œuvre n'a rien d'un roman colonial et que, bien au contraire, il permet d'espérer : "Aux côtés de la vieille France d'Europe, il y a désormais des Frances nouvelles". (p. 11)

La préface de Robert Delavignette va plus loin. Elle a été écrite en 1948. Elle cite assez longuement le Directeur de l'Institut Français d'Afrique Noire, Théodore Monod qui introduit l'Afrique dans sa diversité et son riche passé. Mais ce qui est le plus curieux, c'est la comparaison entre Richard Wright et Ousmane Socé. Les héros présentés par ces deux auteurs sont différents mais Karim doit sa supériorité à la France qui lui a transmis cet héritage.

Ce qui brille dans cette fisionomie (Senghor, Alioune Diop, Mucras cités précédemment), c'est l'éclat qu'elle doit à notre idéal de liberté. Comparez par exemple le comportement de "Karim" jeune noir de Saint-Louis de Sénégal, à l'attitude qui est imposée par les mœurs et la société au héros de "jeunesse noire" de Richard Wright. Observez le "Black Boy" américain d'une part et "Karim" au Sénégal d'autre part; tous deux sont en contact avec le monde des Blancs et happés par l'engrenage de la civilisation des machines et du profit. Et pourtant "Karim" n'a pas cet accent d'apreté, ce besoin intense de défense continue et camouflée devant le Blanc, qui marqua du "Black Boy" de Richard Wright. "Karim" a la démarche aisée même s'il est gêné par ses dettes ou par ses heures de bureau; "Karim" n'est pas toujours heureux mais ses malheurs ne sont pas cette misère morale de la ségrégation à laquelle le "Black Boy" de Richard Wright se voit contraint. (p. 14)

Grâce à la France et à son "idéal de liberté" Karim ne se dévoie pas, même si le contact avec la civilisation est dur. La mission civilisatrice est ainsi glorifiée et même les personnages qui pourraient paraître totalement africains ont été favorablement influencés par les principes moraux de la métropole. L'œuvre mérite donc d'être lue. La plupart des préfaces de cette époque reprennent donc comme le note Locha Mateos la même argumentation qui peut se réduire aux propositions suivantes :

- La préface attire l'attention des Occidentaux sur l'ouverture du colonisé à la modernité. Elle présente l'œuvre que l'on va lire, comme un symbole de victoire de la civilisation sur la barbarie, comme un hommage rendu au génie français.

- La préface minimise les éléments de signification qui situent l'œuvre en porte-à-faux par rapport à l'idéologie officielle. Elle occulte le statut contestataire de l'œuvre.

- La préface s'appesantit sur les détails ayant trait aux faits extra-littéraires : faits de culture et de civilisation, biographie de l'auteur, etc... cependant que l'énoncé sur l'œuvre est réduit à la portion congrue. (ibid. p. 85)

Le préfacier fait souvent le panégyrique de l'Afrique millénaire et ce faisant il essaie de réhabiliter une civilisation méconnue, il tente de prôner la rencontre entre les deux cultures en affirmant la prééminence de la civilisation occidentale. Toutes ces préfaces servent en définitive à cautionner la politique coloniale.

Au fil des années, avec la modification du contexte politique et sociologique, la condescendance paternaliste qui avait caractérisé les premières préfaces, s'est progressivement réservée. (ibid. p. 92)

Les romans ont continué à être préfacés, mais dans un autre esprit. Il n'y a dans la préface de Vincent Monteil à *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane aucune propagande idéologique mais, par contre, un retour au texte.

C'est donc, en quelque sorte, en professionnel de la littérature que Monteil aborde le texte de Kane, même si ce spécialiste des religions orientales est surtout séduit par le thème du conflit des cultures. (ibid. p. 95)

Tous ces noms prestigieux, faisant partie de l'institution ont servi de caution à la jeune littérature. Certains critiques ont pu alors parler de littérature de tutelle. Il y a cependant une certaine ambiguïté dans ce rapport établi. Les préfaciers comme nous l'avons vu, ne traitent pas ou peu des textes eux-mêmes, mais donnent une appréciation idéologique de l'écrivain et une légitimation de ses écrits au nom d'arguments, politiques, ethnologiques, éthiques. Il y a transfert de ce "capital symbolique" dont parle Bourdieu. Ainsi, du moins dans cette première période, ce champ littéraire était celui d'une "nouvelle France" pour reprendre les termes de Robert Delavignette, et la

conformité aux normes, était une garantie pour l'inclusion de l'auteur dans ce champ. Ce capital peut être institutionnalisé ou non. Les auteurs apparaissent ou disparaissent au gré des rapports de forces établis. L'artiste est étroitement tributaire sur le plan de la reconnaissance dans le champ de la production de tous ceux qui interviennent dans la transaction de ce capital symbolique qu'est l'œuvre d'art. Les critiques, les préfaciers, les marchands, parce qu'ils représentent la doxa de l'époque "font" et "défont" les écrivains sans que la valeur intrinsèque de l'œuvre d'art soit mise en cause. Des œuvres mineures ont pu être publiées parce qu'elles bénéficiaient de la bienveillance condescendante des "découvreurs" alléchés par une authenticité exotique. Inversement, des romans de valeur ont été condamnés à l'oubli parce qu'ils avaient contrevenu aux règles de l'époque. Nous pensons plus particulièrement à l'œuvre de Yambo Ouologuem, *Le Devoir de Violence* (Paris, Seuil, 1968). L'ouvrage, comme on le sait, fut chaleureusement accueilli par la critique et couronné d'un prix prestigieux, le prix Renaudot puis on se rendit compte qu'il ne s'agissait que d'une immense compilation, on prononça le terme de plagiat et il tomba dans les oubliettes. En fait ce qui lui fut reproché comme le note Bernard Mouralis (in *La deriva delle francofonie, séminaire Naples, 1990, Bologne, CLUEB*), ce fut de rendre compte d'un passé violent de l'Afrique alors qu'il était de bon ton de chanter les louanges d'une terre heureuse avant la colonisation.

Ce livre pose un problème intéressant de compilation de textes et a été longuement étudié par Christiane Achour qui y voit un commentaire subversif de la culture apprise et imposée sur les bancs de l'école coloniale (*Abécédaire en devenir*, Alger, 1982, p. 425 et sq). Le rapport des préfaces à l'œuvre littéraire est donc, dans le contexte des littératures africaines,

très particulier. Retenons simplement qu'après les indépendances, le problème se pose de façon complètement différente et que désormais l'intérêt suscité par ces littératures semble s'é-mousser. Il serait intéressant alors de voir comment les maisons d'édition en Afrique et en Algérie plus particulièrement, introduisent leurs productions et si le paratexte se conforme à un modèle français.

### 7 - La mise en abyme, une intertextualité particulière

Ce procédé fut présenté pour la première fois par André Gide qui écrivait dans son *Journal* (1889-1893) :

J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire et n'établit plus sûrement les proportions de l'ensemble. Ainsi dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la scène où se joue la scène peinte. Ainsi dans le tableau des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin en littérature dans *Hansler*, la scène de comédie; et d'ailleurs dans bien d'autres scènes. [...] dans *La chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, [...] (Gallimard, La Pliade, tome 1, p. 41)

Ce procédé fut souvent utilisé par les écrivains du Nouveau Roman qui voulaient ainsi contester le déroulement du récit en introduisant dans le déroulement narratif un fragment de texte, la représentation d'une affiche de cinéma, un tableau, qui reprenaient l'ensemble ou une partie de l'histoire. Jean Ricardou (*Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1978) décrit ainsi ce procédé : "La mise en abyme conteste cette unité postulée (celle du récit) en la soumettant à la relance infinie de scissions toujours nouvelles". (p. 73)

C'est une intertextualité interne, c'est-à-dire comprise comme rapport d'un texte à lui-même alors que l'autre, l'intertextualité externe est entendue comme le rapport d'un texte à un autre texte. Cette intertextualité autarcique peut être nommée autotextualité selon les termes de Lucien Dällenbach.

L'autotexte est défini comme la reduplication interne qui dédouble le récit, tout ou partie, sous sa dimension littéraire (celle du texte) ou référentielle (celle de la fiction).

"C'est une atteinte à l'ordre chronologique qui sabote le déroulement de la fiction" écrit Lucien Dällenbach. (Texte et autotexte, Poétique 27, 1976)

On distinguera trois espèces de mise en abyme correspondant à trois modes de discordance entre les deux temps :

- La première prospective réfléchit avant terme l'histoire à venir.

- Le deuxième rétrospective réfléchit après coup l'histoire accomplie.

- La troisième rétro-prospective, réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et postérieurs à son point d'ancrage dans le récit.

On peut citer comme exemples, outre le célèbre récit d'Edgar Poe, *La chute de la maison Usher*, devenu le modèle canonique de la mise en abyme, des oeuvres du Nouveau Roman comme *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet (Editions de Minuit, 1955) ou *L'Emploi du temps* de Michel Butor (Éditions de Minuit, 1956). Au XIX<sup>e</sup> siècle le roman naturaliste a eu recours également à ce procédé. *La Curée* (1871) est le deuxième roman du cycle des Rougon-Macquart. Dans ce récit, Zola raconte l'histoire de Renée, jeune épouse d'Aristide Saccard, amoureuse de Maxime son jeune beau-fils. Dans le chapitre 5, Renée va au théâtre voir une représentation de

*Phèdre*. Et le parallèle est tout de suite établi. Dans la tragédie de Racine, Phèdre ressent une passion coupable pour son jeune beau-fils Hippolyte.

Dans le chapitre de la représentation théâtrale, "le lien de conjonction-disjonction qui unit Renée à son double est homologué au rapport qui prévaut entre le roman zolaïen et la tragédie racinienne. A peine s'est-elle en effet identifiée à Phèdre que la protagoniste entrevoit déjà la distance qui l'en sépare et qui distingue littérairement les deux aventures : Phèdre était du sang de Pasiphaé et elle se demandait de quel sang elle pouvait être elle, l'incestueuse des temps nouveaux [...] Aurait-elle la force de s'empoisonner un jour? Comme son crime était mesquin et honteux à côté de l'épopée antique!" (Lucien Dallenbach, op. cit.)

Le chapitre 6 décrit une fête pseudo-mythologique au cours de laquelle est donnée la représentation du "poème des Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo" que le roman introduit comme une anti-Phèdre, ou plutôt une vision de Phèdre revue par le second Empire.

Il y a donc dans ce récit, deux mises en abyme qui donnent à l'héroïne Renée, déchirée par sa passion incestueuse, l'occasion de retrouver ses souffrances dans d'autres histoires. Les œuvres-miroirs où se reflètent les déchirements du personnage sont aussi l'occasion pour Zola de montrer comment le roman est le genre le plus approprié au XIX<sup>e</sup> siècle. La tragédie classique correspondait au XVII<sup>e</sup> siècle, mais c'est le roman qui l'emporte désormais :

"L'esprit du XIX<sup>e</sup> siècle, avec son retour à la nature, avec son besoin d'enquête exacte, allait quitter la scène où trop de conventions le gênaient pour s'affirmer dans le roman, dont le cadre est sans limite." écrivait Zola dans *Le naturalisme au théâtre*.

Ainsi ces deux mises en abyme ont ici un double rôle, mettre en correspondance les états d'âme de Renée avec la célèbre Phèdre et la nymphe Echo, mais aussi offrir une réflexion sur le roman naturaliste.

#### BIBLIOGRAPHIE :

Lucien Dallenbach, *Intertexte et Autotexte*, in *Poétique* 27, 1976

Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977

Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967

Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971

## 7 - Borges - Les "deux" Quichotte

Pierre Ménard, auteur de " Quichotte " est sans doute la nouvelle de Borges la plus connue et la plus connue. L'aporie qu'elle développe stimule d'autant mieux la réflexion qu'elle bouleverse le champ de l'intertextualité : sans être ni une réécriture ni un plagiat, l'oeuvre de Pierre Ménard est pourtant identique à celle de Cervantès. Ainsi bouleverse-t-elle notre conception de l'histoire et de la propriété littéraires. Si l'intérêt théorique d'une telle nouvelle est certain, il importe aussi de prendre acte de l'humour qui la caractérise. (Nathalie Piegry-Gros, op. cit. p.165)

Borges commence par établir le catalogue de l'oeuvre visible de Pierre Ménard, dans l'ordre chronologique et il en vient à l'autre oeuvre "la souterraine, l'interminablement héroïque, la sans pareille. Egalement, hélas - pauvres possibilités humaines - l'inachevée".

Il en vient ensuite à la description de cette oeuvre :

Cette oeuvre peut-être la plus significative de notre temps se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie de Don Quichotte et d'un fragment du chapitre XXII. Je sais qu'une telle affirmation a tout l'air d'une absurdité [...]

Ceux qui ont insisté que Ménard a consacré sa vie à écrire un Quichotte contemporain ont calomnié sa claire mémoire.

Il ne voulait pas composer un autre Quichotte -ce qui est facile- mais le Quichotte. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original, il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient -mot à mot et ligne à ligne- avec celles de Miguel de Cervantès [...]

La méthode initiale qu'il imagina était relativement simple. Bien connaître l'espagnol, retrouver la foi catholique, guerroyer contre les Maures ou contre les Turcs, oublier l'histoire de l'Europe entre les années 1602 et 1918, être Miguel de Cervantès [...] Être en quelque sorte Cervantès et arriver au

Quichotte lui sembla moins ardu -par conséquent moins intéressant- que continuer à être Pierre Ménard et arriver au Quichotte à travers les expériences de Pierre Ménard [...]

Avouera-t-je que je m'imagine souvent qu'il a réussi et que je lis le Quichotte -tout le Quichotte- comme si c'était Ménard qui l'avait conçu ? Il y a quelques soirs, en feuilletant la chapitre XXVI -qu'il n'a jamais essayé d'écrire- je reconnus le style de notre ami et comme sa voix dans cette phrase exceptionnelle : *les nymphes des rivières, la douleur et homicide Echo* [...]. Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est infiniment plus riche. (Plus ambigu diront ses détracteurs mais l'ambiguïté est une richesse).

Comparer le Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci par exemple écrivit (Don Quichotte, première partie, Chapitre IX) :

... la vérité, dont la mère est l'histoire, émele du temps, dépit des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, aversissement de l'avenir. Rédigé au XVIIe siècle, rédigé par le génie ignorant, Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche :

L'histoire, mère de la vérité; l'idée est stupéfiante. Ménard contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qui s'est passé; c'est ce que nous pensons qui s'est passé [...]

Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant - tout compte fait étranger - pêche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque [...]

A la réflexion, je pense qu'il est légitime de voir dans le Quichotte "fictif" une sorte de palimpseste, dans lequel doivent transparaître les traces -ténues mais non indéchiffrables- de l'écriture "préalable" de notre ami. Malheureusement seul un second Pierre Ménard, en inversant le travail de son prédécesseur, pourrait examiner et ressusciter ces villes de Troie... [...]

Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, aux applications infinies, nous

invite à parcourir *L'Odysse* comme si elle était postérieure à *l'Énéide* et le livre *Le Jardin des Centaures* de Madame Henri Bachelier, comme s'il était de Madame Henri Bachelier. Cette technique – peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer à *Toussaint de Jésus Christ* à Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage ?

Nîmes, 1939

Pierre Ménard, auteur de "Quichotte"  
Fictions, Gallimard, 1957

## Table des matières

<b>AVANT-PROPOS</b> .....	1
<b>Chapitre I - LA COMMUNICATION LITTÉRAIRE</b> .....	4
1 - Le schéma de la communication et son application à l'analyse littéraire .....	5
1.1 - Le schéma : exposé et discussion .....	5
1.2 - Les fonctions du langage .....	10
1.3 - Typologie des œuvres .....	14
2 - Les œuvres littéraires dans le champ culturel : Production restreinte/production élargie - Centre et Périphérie .....	17
3 - Des critères d'une hiérarchisation des œuvres .....	22
4 - Les lisibilités multiples : la lecture dans la dynamique spatio-temporelle .....	30
Références bibliographiques .....	33
<b>Chapitre II - ÉLÉMENTS DE NARRATOLOGIE</b> .....	35
<b>Pour une analyse interne des textes narratifs</b>	
1 - La Fiction ou ce qui est raconté .....	37
1.1 - La fiction est structurée : la structure-architecture, les séquences et leur combinaison .....	37
La microstructure - La combinaison des séquences .....	
1.2 - La fiction est habitée : les personnages .....	45
La caractérisation du personnage - Les fonctions du personnage Le classement du des personnages .....	
1.3 - La fiction est située : l'espace .....	50
Géographie du texte - Une toponomie fonctionnelle - La description .....	
1.4 - La fiction est datée : le temps .....	57
Les temps externes - Les temps internes : temps de la fiction et temps de la narration (l'ordre et le rythme) .....	

2 - La narration ou la manière de raconter .....	60
Vision illimitée - Narrateur extradiegetique - Vision limitée - Narrateur intradiegetique .....	
Références bibliographiques .....	67
<b>Chapitre III - TEXTE, PARATEXTE, CONTEXTE</b> .....	69
1 - Texte et paratexte .....	70
1.1 - Le titre .....	71
Le titre comme "étiquette" - Le titre comme mémoire et écart - Le titre comme incipit romanesque .....	
1.2 - L'objet-livre .....	74
La première et la quatrième de couverture .....	
2 - Texte et contexte .....	80
2.1 - L'onomastique littéraire .....	80
La distribution dénominaive - Le mode de fonctionnement .....	
2.2 - La langue en littérature .....	85
Les langues des acteurs fictifs : personnages et narrateur - Le discours tenu sur les langues dans le texte de fiction - Les pratiques linguistiques tiques et leurs effets stylistiques : l'autre culture en partage ou en juxtapo- sition (traduction - juxtaposition des langues) - La présence de l'ethnotexte : les références en dialogue .....	
2.3 - Société, Histoire, Idéologie .....	91
Texte littéraire et Histoire - Texte littéraire et Idéologie .....	
Références bibliographiques .....	99
<b>Chapitre IV - L'INTERTEXTUALITÉ</b> .....	101
1 - Qu'est-ce que l'intertextualité ? .....	102
Les Formalistes russes et Mikhaïl Bakhtine - La productivité du texte .....	
2 - Typologie des relations intertextuelles .....	106
L'intertextualité - La paratextualité - La métatextualité - L'architextualité .....	

3 - Les ligatures du texte .....	112
3.1 - Les opérations d'intégration .....	113
Intégration-installation - Intégration-suggestion - Intégration absorption .....	
3.2 - Les opérations de collage .....	114
3.3 - La citation .....	116
4 - La mémoire de la littérature .....	118
4.1 - La mémoire mélancolique .....	118
4.2 - La mémoire ludique .....	119
4.3 - La mémoire subversive .....	120
5 - Le rôle du lecteur .....	123
Bilan synoptique du parcours .....	
Références bibliographiques .....	127
<b>Chapitre V - EXERCICES ET APPLICATIONS</b> .....	129
Exercices - Propositions par chapitre .....	130
<b>Applications</b>	
1 - Le statut de l'œuvre de Jules Vallès dans le champ institutionnel .....	139
2 - Étude d'une microstructure : <i>Le Vagabond Harpo</i> .....	145
3 - Étude d'un titre de roman : <i>L'Incendie de Mohammed Dib</i> .....	146
4 - La présence de l'ethnotexte dans <i>Les amants de Shabrazade</i> de Salima Ghezali .....	151
5 - Michael Riffaterre et la syllepse intertextuelle .....	154
6 - Étude de quelques préfaces dans la littérature africaine .....	155
7 - La mise en abyme, une intertextualité particulière .....	164
8 - Borgès - Les "deux" Quichotte .....	168

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

Achevé d'imprimer  
le 30 Décembre 2002  
sur les presses de l'Imprimerie Mauguin  
à Blida (Algérie)

Dépôt légal n° 2346-2002