



**Domaine : Lettres et langues étrangères**

**Filière : Langue française**

**Spécialité : Littérature et Civilisation**

## **Polycopié de cours**

### **Intitulé de la matière**

***Théories de la littérature (TL)***

**Niveau concerné :**

**1<sup>ère</sup> année Master. Spécialité : Littérature et Civilisation.**

**Rédigé et assuré par :**

**Dr Aït Mokhtar Hafida**

**Année universitaire : 2021-2022**



## مستخرج من محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية

### خاص بـ:

### مطبوعات بيداغوجية

صادق المجلس العلمي في اجتماعه يوم 2022/06/12 على المطبوعة البيداغوجية للأستاذة: أيت مختار حفيظة من قسم الآداب و اللغة الفرنسية و التي تحمل عنوان: Théories de la littérature (TL)، موجهة لطلبة السنة الأولى ماستر، تخصص: Littérature et Civilisation، و قد حظيت المطبوعة بتزكية المجلس العلمي بناء على التقريرين الإيجابيين للخبيرين:

الخبير	الصفة	جامعة الإنتماء
بوسيق عيسى	أستاذ محاضر- أ-	جامعة اكلي محند اولحاج - البويرة-
يحياوي خيرة	أستاذ محاضر- أ-	المدرسة العليا للأستاذة - وهران-

رئيس المجلس العلمي للكلية/

المجلس العلمي  
رئيس المجلس العلمي  
الأستاذ: ظهراوي بوعلاء

## Préambule

Ce polycopié réunit six volets, indispensables à la matière *Théories de la littérature*, portant chacun, selon la nécessité, un ou deux cours magistraux.

Un cours pourrait être assuré en une heure et demie, en trois heures, en quatre heures et demie, voire même, en six heures. Cela explique, clairement, que le nombre de leçons ne pourrait, en aucun cas, renvoyer au nombre de séances.

Les quelques textes, choisis pour application, qui ne relèvent pas de procédés narratifs, déploient une façon de faire travailler la réflexion de l'étudiant sur des textes traitant les mêmes notions vues en cours, et ce, dans le but de les bien retenir, car, reconnaissons-le, les données contenues dans cette matière relèvent de la spécialité littéraire. Et comme l'étudiant inscrit en première année Master ne s'y est pas encore familiarisé, nous avons jugé utile de lui proposer de petits passages pris d'ouvrages théoriques ou critiques (tout comme l'ont fait nos enseignants que nous ne remercions jamais assez, durant notre cursus étudiantin), traitant les mêmes notions vues en cours en vue de les maîtriser et d'en garder les principes.

Quant aux applications aux textes narratifs, (un passage narratif fourni pour chaque cours) elles sont proposées dans le cas où nous disposons de plus de séances. Autrement, elles pourront s'effectuer dans le cadre de la matière *Analyse interdisciplinaire du texte littéraire*, programmée pour les étudiants inscrits en Master 2, de la même spécialité. Une matière semestrielle (réservée au S3, uniquement) mais assurée en trois séances d'une heure et demie par semaine, soit, quatre heures et demie par semaine. Un volume horaire bien suffisant pour l'étudiant.

Les cours, nous les avons pris, essentiellement, des deux ouvrages que nous recommandons, vivement, à nos étudiants. Ils sont intitulés comme suit :

*La Critique littéraire*, Jérôme Roger, Dunod, Paris, 1997.

*Initiation à l'Intertextualité*, Anne-Claire Gignoux, Ellipses, Paris, 2005.

Ces deux écrits retracent, singulièrement, tout ce dont l'apprenant a besoin. Leur écriture convient, parfaitement, au niveau des étudiants inscrits en Master. Ils

présentent des théories suivies d'applications. Voilà pourquoi ils constituent notre ultime référence dans notre programme. Ils sont, tout court, le programme idéal pour les étudiants de ce niveau d'études.

Cela étant dit, nous ne sommes que l'intermédiaire entre nos étudiants et le contenu des écrits cités plus haut. Nous tenterons de leur expliquer des parties bien précises qui leur permettront, nous l'espérons fort, d'aborder, aisément, leurs corpus d'analyse, lors de la préparation de leurs mémoires de fin de Master, une fois, ils seront en Master 2.

# **VOLET 01**

## Cours n° 01

### La Poétique

#### **Aristote et les critères de l'œuvre littéraire :**

La Poétique d'Aristote est un ouvrage qui a profondément modelé la vision occidentale de l'art. La définition aristotélicienne de l'art comme imitation a fait l'objet de nombreux débats, ainsi que sa conception de la tragédie comme une forme de purification (« catharsis »).

C'est ici qu'Aristote donne sa célèbre définition de l'art comme imitation. Les différents arts se distinguent les uns des autres par ce caractère essentiel : soit ils imitent différemment, soit ils imitent des choses différentes.

Par exemple, la peinture imite par le dessin, le chant par la voix ; les danseurs imitent par les rythmes et les mouvements les caractères, les passions et les actions.

Aristote note qu'il n'existe pas de nom qui désigne l'art qui imite en général par le langage, et qui regrouperait à la fois les dialogues de Socrate et les vers de poète, c'est-à-dire philosophie, poésie, littérature...

D'autre part, l'imitation peut améliorer, conserver ou déprécier l'objet imité. Ainsi, alors que la tragédie représente l'homme supérieur (de par la profondeur et la gravité de sentiment qu'il affiche), la comédie se moque des travers des hommes et se plaît à dépeindre les hommes comme inférieurs à ce qu'ils sont en réalité.

Si dans la langue de Platon l'adjectif critique (*kritikos*) désigne couramment la faculté de penser et de discerner, propre aussi bien au législateur, au médecin, qu'au philosophe, c'est Aristote qui soumet pour la première fois les ouvrages de fiction à l'esprit d'examen dans la *Poétique*, texte à caractère didactique écrit lorsque Aristote enseigne à Athènes, entre 334 et 323 av.J.C.

En effet, les ouvrages qui relèvent de l'art poétique lui-même selon l'effet propre à chacun des genres qui les constituent, tels l'épopée et la poésie tragique comme aussi la comédie (*Poétique*, P. 101), ne délivrent pas un savoir ordinaire

comme le font les traités scientifiques même lorsqu'ils sont écrits en vers, mais ils *imitent* ou représentent la vie, au lieu de la reproduire.

« En effet, pour peu que quelqu'un expose un sujet de médecine ou d'histoire naturelle à l'aide de mètres, les gens ont coutume de l'appeler ainsi poète ; rien de commun pourtant entre Homère et Empédocle si ce n'est le mètre : aussi est-il juste d'appeler poète, et le second naturaliste plutôt que poète. »

*Poétique*, p. 102

En posant pour premiers critères de l'œuvre poétique (la notion de littérature n'existant pas encore) la *mimèsis* de la vie, qui suppose la représentation et la distanciation du monde « réel » et les effets particuliers de cet art sur le public. Aristote ne prétend nullement légiférer la production littéraire des siècles à venir, mais se fonde au contraire sur l'observation méthodique d'une pratique pluriséculaire du langage en Grèce. La *Poétique*, en ce sens, est à la fois le premier bilan critique et la première définition en compréhension du phénomène littéraire : elle consacre ainsi un certain nombre d'œuvres passées et contemporaines en les associant à des auteurs (Homère, Sophocle, Eschyle, Euripide, Aristophane) tout en dégagant des principes de fonctionnement propres à chacun des genres (ou espèces) ainsi créés, selon une logique classificatoire qu'Aristote emprunte aux sciences naturelles.

Il serait donc tout à fait anachronique de parler à propos d'Aristote, de critique littéraire au sens moderne de la notion, à savoir une réflexion autonome sur les œuvres qui ne verra pas le jour avant le XIX siècle. Il n'en demeure pas moins vrai que la *Poétique* constitue la référence de toute démarche critique puisqu'elle met l'accent sur le caractère construit du verbe grec *poiein* et conscient d'œuvres dont la valeur et la puissance résident dans l'émotion qu'elles communiquent au lecteur.

En effet, le lien explicitement tenu chez Aristote entre la poétique et la critique, c'est-à-dire entre l'analyse et l'évaluation des œuvres, ne sera pas maintenu après lui, puisque dès leur introduction à Rome, ses deux grands traités en matière

de science du discours, la Poétique et la Rhétorique furent interprétés dans un sens prescriptif.

Mais en assimilant le domaine de la poétique à celui de la rhétorique, en l'occurrence à l'art de l'expression dans la poésie versifiée, les auteurs privilégièrent une esthétique du langage, avec le souci de légitimer la langue, à l'exemple des anciens, par la littérature. C'est ainsi que leurs critères de jugement, comme dans l'Art poétique de Thomas Sébillet, deviennent naturellement des préceptes :

« Encore ici recourrons-nous à nos pères Grecs et Latins, Rhéteurs et Poètes [...]. Et tout ainsi que le futur Orateur profite en la leçon du Poète : aussi le futur poète peut enrichir son style ; et faire son champ autrement stérile, fertile, de la leçon des Historiens et Orateurs français. »

T. Sébillet, *Art poétique français, 1548*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, 1990, p. 60.

Le clivage, qui s'est donc opéré dès l'Antiquité latine entre critique et poétique, a séparé durablement la réflexion sur le langage du jugement sur les œuvres, spécialisant ainsi l'activité critique dans le seul relevé des défauts et des qualités, selon le sens classique encore souvent répandu du mot.

-----



## Application

### Un texte à analyser :

A lire, à explorer et à y traiter les mots-clés en vue de mieux comprendre le cours.

« L'évaluation d'un texte, si elle est possible, ne peut l'être que par sa liaison à une pratique, celle de l'écriture : *« l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail) c'est de faire du lecteur non plus un consommateur mais un producteur du texte »*. (S/Z, p. 10).

Ce projet rompt délibérément avec la pratique critique traditionnelle de la littérature puisque cette écriture sur le texte qu'est la critique n'a plus pour objectif la circonscription claire du sens du texte mais l'appréciation de son « *pluriel* ».

Pour parvenir à étaler, à révéler « *le caractère pluriel, inépuisable du texte* », on ne peut partir de la notion de connotation (même si c'est un instrument « *à la fois trop fin et trop flou* » (p. 13), ainsi exposée par Marc Gontard qui signale que dans le système sémiologique de R. Barthes « *système bricolé comme toute critique littéraire* », elle remplace la notion de communication : « *toute capture du référent par l'idéologie, provoquant l'ambivalence du signifié* » (1981, p. 66). La connotation est bien trace d'un certain pluriel du texte.

Pour mener à bien l'expérience, se posait le choix d'un texte unique pour pouvoir le travailler dans ses détails les plus extrêmes « *remonter les veinules du sens (...) ne laisser aucun lieu du signifiant sans y pressentir le code ou les codes dont ce lieu est peut-être le départ (ou l'arrivée) (...) le pas à pas (...) n'est jamais que la DECOMPOSITION (au sens cinématographique) du travail de lecture : un RALENTI, si l'on veut, ni tout à fait image, ni tout à fait analyse* » (p. 19).

Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences Critiques, Introduction*

*à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1995, pp (273-274)

**Texte :**

**Heureux qui comme Ulysse**

Heureux qui, comme Ulysse a fait un beau voyage,  
Ou comme celui-là qui conquiert la toison,  
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,  
Vivre entre ses parents le reste de son âge !

Quand reverrais-je hélas ! de mon petit village  
Fumer la cheminée et en quelle saison  
Reverrais-je le clos de ma pauvre maison,  
Qui m'est une province, et beaucoup davantage ?

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux,  
Que des palais romains le front audacieux ;  
Plus que le marbre dur, me plaît l'ardoise fine,

Plus mon Loire Gaulois que le Tibre Latin  
Plus mon petit Liré que le mont Palatin,  
Et plus que l'ai marin la douceur angevine

**Joachim Du Bellay, *Les Regrets***

## Cours n° 02

### L'Herméneutique

#### **L'herméneutique, un art de l'interprétation**

Le problème de l'interprétation des textes, qui s'était déjà posé à Athènes pour l'explication des deux épopées homériques, *L'Iliade* et *L'Odyssée* (s'agit-il d'histoire, de mythe, de morale ou de philosophie ?) devient à Alexandrie l'objet d'une véritable science de l'interprétation des textes, après que des savants juifs hellénisés eurent achevé la première traduction de la *Thora* (ou *Loi mosaïque*) en grec. Sans entrer dans les questions relatives à la chronologie du texte biblique qui s'étend sur sept siècles, il faut souligner que le problème du sens des *Écritures* était lié à leur dimension historique (ou ce qui relève du sens littéral du texte) et à leur message spirituel (ou ce que les exégètes chrétiens appelleront parfois leur sens anagogique, ou mystique) par nature caché.

Or l'élucidation du sens caché d'un texte engage un rapport particulier aux signes qui le composent, ceux-ci étant traités comme les symboles d'une réalité autre, cosmique, morale et surtout divine, autrement dit d'une transcendance première par rapport à l'immanence du texte. Cette démarche, connue des Grecs, fut appliquée pour la première fois par Philon d'Alexandrie (environ 20 av. J.-C. - 50 ap. J.-C.) à la traduction grecque de la *Thora* de façon si convaincante que les penseurs chrétiens la diffuseront et surtout l'élargiront au *Nouveau Testament*.

La radicalisation de ce principe de lecture est suggérée dans la seconde épître de l'apôtre Paul, *Épître aux Corinthiens* : interpréter, sur la lettre qui tue et l'esprit qui vivifie (2<sup>e</sup> lettre, III, 6). Mais cette lecture, légitimée par la recherche du sens des textes sacrés, relève, en fait, autant de la philologie que d'un art de lire spécifique : *l'art herméneutique* (du verbe grec *erméneueîn* : interpréter) ou art de dévoiler un sens fondamentalement ambigu ou caché, aura au XVII<sup>e</sup> siècle toute la faveur des penseurs et critiques de culture janséniste. Art avant tout exigeant, comme l'écrira Pascal : « Deux erreurs : I. Prendre tout littéralement. II. Prendre

tout spirituellement » (*Pensées*, 284, éd. de Philippe Sellier, Classiques Garnier, 1991, p. 271).

Toutefois, l'exégèse ou l'herméneutique biblique, en supposant l'existence d'un sens sous le sens, ne pouvait esquiver la question de l'instance théologique, culturelle ou politique, qui en dernier ressort, ratifie l'interprétation. Pour vriller au respect des dogmes de l'Église, la tradition scolastique du Moyen Âge a ainsi limité les risques de lectures arbitraires ou trop subjectives et a codifié le plus souvent l'exégèse héritée des Pères de l'Église en quatre niveaux de lecture - littéral, allégorique, moral et anagogique - formule, dont la validité et la pérennité supposaient un lectorat limité et spécialisé dans l'interprétation des *Écritures*.

En rendant possible la lecture individuelle de la *Bible*, le mouvement de la Réforme, bénéficiant de la diffusion du livre imprimé, va solliciter un lecteur nouveau, qui se reconnaîtra dans le mouvement des Lumières. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre non conformiste du protestant Pierre Bayle, auteur du premier *Dictionnaire historique et critique* (publié en 1697) illustre cet esprit de libre examen du texte biblique dégagé des gloses et des dogmes, que les auteurs de l'*Encyclopédie* érigeront en véritable méthode de pensée.

-----

## Application

### Un texte à analyser :

A lire, à explorer et à y traiter les mots-clés en vue de mieux comprendre le cours.

« Le critique dans une étude au titre révélateur, « *lecture sociologique de l'histoire littéraire* » souligne tout d'abord la difficulté qu'il y a à cerner la notion de littérature lorsqu'on la confronte à d'autres pratiques sociales. On ne doit pas poser la question « *Qu'est-ce que la littérature ?* » mais « *comment, dans un texte historique donné, se forment et fonctionnent les pratiques réputées littéraires* ». Il faudra donc analyser des produits à travers leurs modes de production et de réception.

Il faut préciser qu'un texte n'est pas reproduction mimétique du réel mais « *pour l'essentiel transposition imaginaire et travail d'écriture* ». Il n'est pas suffisant de considérer le texte comme produit d'un individu, porteur de la vision du monde d'un groupe car :

« La littérature est une pratique signifiante dont le sens, l'effet, l'efficace n'est plus à chercher du côté des contenus saisis dans leur évidence ou leur transparence, mais bien en direction de ces formes-sens que sont l'écriture, les connotations, la rhétorique, les structures fonctionnelles (romanesques, poétiques, etc.). En conséquence, on doit replacer « l'image sacralisée de la littérature légitime (...) dans un site culturel plus large » ».

Il nous faudra distinguer entre les textes :

a- en fonction de leur position par rapport à l'idéologie dominante : répétition, citation, brisure de « *l'enfermement idéologique* ».

b- en fonction également de leur place dans ce l'on appelle aujourd'hui « *l'institution littéraire* » : idée d'autonomie, critères de conformité et de non-conformité. »

Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1995, pp (96-97).

## **Texte :**

Madame Grandet était une femme sèche et maigre, jaune comme un coing, gauche, lente ; une de ces femmes qui semblent faites pour être tyrannisées. Elle avait de gros os, un gros nez, un gros front, de gros yeux, et offrait, au premier aspect, une vague ressemblance avec ces fruits cotonneux qui n'ont plus ni saveur ni suc. Ses dents étaient noires et rares, sa bouche était ridée, et son menton affectait la forme dite en galoche. C'était une excellente femme, une vraie La Bertellière. L'abbé Cruchot savait trouver quelques occasions de lui dire qu'elle n'avait pas été trop mal, et elle le croyait. Une douceur angélique, une résignation d'insecte tourmenté par des enfants, une piété rare, une inaltérable égalité d'âme, un bon cœur, la faisaient universellement plaindre et respecter. Son mari ne lui donnait jamais plus de six francs à la fois pour ses menues dépenses. Quoique ridicule en apparence, cette femme qui, par sa dot et ses successions, avait apporté au père Grandet plus de trois cent mille francs, s'était toujours sentie si profondément humiliée d'une dépendance et d'un ilotisme contre lequel la douceur de son âme lui interdisait de se révolter, qu'elle n'avait jamais demandé un sou, ni fait une observation sur les actes que maître Cruchot lui présentait à signer. Cette fierté sotte et secrète, cette noblesse d'âme constamment méconnue et blessée par Grandet, dominaient la conduite de cette femme. Madame Grandet mettait constamment une robe de levantine verdâtre, qu'elle s'était accoutumée à faire durer près d'une année ; elle portait un grand fichu de cotonnade blanche, un chapeau de paille cousue, et gardait presque toujours un tablier de taffetas noir. Sortant peu du logis, elle usait peu de souliers. Enfin elle ne voulait jamais rien pour elle. Aussi Grandet, saisi parfois d'un remords en se rappelant le long temps écoulé depuis le jour où il avait donné six francs à sa femme, stipulait-il toujours des épingles pour elle en vendant ses récoltes de l'année. Les quatre ou cinq louis offerts par le Hollandais ou le Belge acquéreur de la vendange Grandet formaient le plus clair des revenus annuels de madame Grandet.

***Eugénie Grandet, H. Balzac.***

# **VOLET 02**

## Cours n° 03

### La critique thématique

#### 1. Une philosophie de l'imaginaire

On associe généralement l'origine de la critique dite *thématique* à l'œuvre de deux grands critiques genevois, et en particulier à deux de leurs très nombreux ouvrages : *De Baudelaire au surréalisme* (Corréa, 1933 ; José Corti, 1960) de Marcel Raymond (1897-1984), et surtout *L'Âme romantique et le rêve* (José Corti, 1939) d'Albert Béguin (1901-1957). Nul projet de fonder un tel courant ne présidait pourtant à cet authentique chef-d'œuvre :

« C'est donc « notre » expérience - s'il est vrai que celle des poètes que nous adoptons s'assimile à notre essence personnelle pour l'aider dans sa confrontation avec l'angoisse profonde -, c'est notre expérience que je pensais retrouver dans l'étude que j'entrepris. [...] Ce livre ne se propose donc pas de réduire à un système clairement analysable les ambitions et les œuvres d'une « école » poétique. Pareil propos me semble inintelligible. »

A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, p. x.

Deux notions capitales marquent ici une double rupture avec la tradition « universitaire de l'époque : le refus du classement positiviste de la littérature par « écoles » et l'aveu d'une interrogation personnelle comme source et raison de la critique. Le mouvement qui porte Albert Béguin vers la compréhension des poètes romantiques, à travers les multiples aspects que recouvre dans leurs œuvres la vie onirique, procède ainsi d'un désir de connaissance spirituelle, qui, on le verra plus loin, le distingue de la démarche psychanalytique. La valeur centrale de cette connaissance repose sur ce que Béguin appelle, dans sa préface, « l'image » : « le poète est celui qui, utilisant à d'autres fins ce qu'il a de commun avec le névrosé, arrive à couper le fil qui retient en lui l'image : dès lors, elle est autre chose » (p. XVI). C'est dans l'investigation méthodique de cette découverte romantique, l'« âme » - du poète Jean-Paul à André Breton -, qu'apparaît en filigrane la notion de thème,



c'est-à-dire d'univers sensible dont l'imagination est le foyer. C'est à l'appui de cette thèse, en effet, que Béguin en vient à citer le philosophe romantique allemand Herder :

« La connaissance supérieure provient des mille sensations internes, dont le faisceau convergent constitue *l'imagination*, véritable faculté centrale ; elle produit non seulement les images, mais aussi les sons, les mots, des signes et de sentiments pour lesquels souvent le langage n'a pas de nom. »

A. Béguin, *L'Ame romantique*, p. 58.

Ces mots de l'indicible, pour ainsi dire dictés sous la pression de « mille sensations internes », constitueront donc dans un texte un réseau complexe de significations, révélateur d'un imaginaire, ou d'une « âme », dépassant la notion très générale de thème « qui désigne une catégorie sémantique qui peut être présente tout au long du texte, ou même dans l'ensemble de la littérature (le "thème de la mort") » (O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, coll. « Points », 1972, p. 283). Il ne s'agit ici, on le voit, que d'une définition canonique, ou de surface, qui ne rend précisément pas compte de ce que Jean-Pierre Richard appellera l'essentielle « profondeur » que produit tout langage poétique - le « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur » de Mallarmé, auquel Jean-Pierre Richard a d'ailleurs consacré sa première grande étude critique (*L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Le Seuil, 1961).

C'est au nom de cette conception de la lecture littéraire comme processus d'identification du critique à un imaginaire (ou à une « conscience ») chaque fois unique, et révélant toujours une parcelle de l'infini, que des personnalités aussi diverses que Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard, ont souvent reconnu leur dette envers leur précurseur genevois. C'est, par conséquent, une même conception de l'œuvre comme « avènement d'un ordre en rupture avec un ordre existant, affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propre » (Jean Rousset, *Forme et Signification*, 1961, p. 11), qui désigne, sous le nom d'école de Genève, l'un des courants majeurs de la critique

contemporaine, autant qu'un mouvement de pensée cohérent. En d'autres termes, c'est la reconnaissance de l'œuvre comme « relation *différentielle* et polémique avec la littérature antérieure ou avec la société environnante » (J. Starobinski, *La Relation critique*, p. 22) qui permet de sceller une authentique relation critique par laquelle l'œuvre devient sujet autant qu'objet de la conscience :

« Un travail s'accomplit en moi par le déroulement du langage de l'œuvre [...]. Mais, comme l'a si bien dit Georges Poulet, elle a besoin d'une conscience pour s'accomplir, elle me requiert pour se manifester, elle se prédestine à une conscience réceptrice en qui se réaliser. »

J. Starobinski, *La Relation critique*, p. 16.

La notion de « conscience », plus encore que celle d'imaginaire, sépare ainsi la critique thématique de la critique structurale à laquelle elle aura pourtant recours : la notion de structure, en toute rigueur, présuppose un fonctionnement indépendant de toute perception du monde, tandis que l'approche thématique cherche plutôt à circonscrire dans l'œuvre cette expérience première que constitue la conscience au monde d'un écrivain. Mais, d'un point de vue plus conceptuel, la structure peut désigner, comme c'est notamment le cas chez Jean Rousset, la fonction déterminante d'un thème dans la forme d'une œuvre.

## **2. Gaston Bachelard et la phénoménologie de l'image poétique**

Qu'elle s'attache à la conscience ou à l'imaginaire, la critique thématique revendique sa filiation avec la phénoménologie moderne du philosophe allemand Edmund Husserl (1859-1938), ou de philosophes français comme Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), qui envisagent la perception comme une activité mettant en jeu les objets extérieurs, non pas tels qu'ils « apparaissent », mais tels que les construit la conscience de chacun. Conçue comme relation au monde, la conscience des phénomènes (dite phénoménologique, pour la distinguer de la conscience duelle du *Cogito* cartésien) n'oppose donc plus la subjectivité à l'objectivité, mais se manifeste à partir de l'expérience de la sensation, définie comme point originel d'intersection du sujet et du monde. C'est en ce sens qu'il faut lire la plupart des avant-propos aux

ouvrages de Jean-Pierre Richard : « tous ces poètes ont été saisis au niveau d'un contact originel avec les choses [...]. Ainsi se formaient devant moi autant d'univers imaginaires » (*Onze Études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1964, p. 7).

Mais la notion d'imaginaire proprement dite se réfère à la pensée de Gaston Bachelard (1884-1962), philosophe de la connaissance scientifique. Celui-ci s'est aussi interrogé sur les mythes fondamentaux inspirés des grandes catégories élémentaires de l'univers (comme l'eau, l'air, le feu, la terre, l'espace) qui structureraient notre présence au monde. Les travaux de Bachelard équivalent, pour la critique thématique, à une transposition de la phénoménologie à l'étude de l'imagination poétique, puisqu'ils s'appuient essentiellement sur le témoignage des poètes de tous les temps :

« En nous obligeant à un retour systématique sur nous-mêmes, à un effort de clarté dans la prise de conscience à propos d'une image donnée par un poète, la méthode phénoménologique nous amène à tenter la communication avec la conscience créante du poète. »

G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, p. 1.

Cette double filiation explique que la critique thématique doive, comme l'écrit Jean-Pierre Richard situer « son effort de compréhension et de sympathie en une sorte de moment premier de la création littéraire », dans la mesure où « ce moment est aussi celui où le monde prend un sens par l'acte qui le décrit, par le langage qui en mime et en résout matériellement les problèmes » (J.-P. Richard, *Poésie et Profondeur*, Le Seuil, 1955, p. 9).

### **3. Jean-Pierre Richard et l'analyse des formes thématiques**

Le langage étant supposé, en effet, *mimer* une « intention fondamentale » qui lui préexiste, l'enquête thématique -voisine mais distincte en cela de la critique psychanalytique qui, sous le texte, dévoile un sens caché - s'attache à expliciter comment les thèmes d'une œuvre suggèrent l'expérience d'une conscience unique :

« [...] les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son

organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession. »

J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, pp. 24-25

Fonctionnellement, le thème, repérable par sa « fréquence visible » et sa « répétition », peut s'apparenter à la notion de variation dans une partition musicale, puisqu'il en détermine à la fois, pour celui qui se propose de l'interpréter, la cohérence et l'originalité. Au plan de la signification littéraire, l'analyse thématique ne saurait en rester là, mais tente toujours, comme le montre J.-P. Richard, de coïncider avec cette sensation primitive dont parlait déjà Proust à propos du « rappel de rouge » et de « la couleur pourprée » dans *Sylvie - la fille du feu* - de Gérard de Nerval.

L'analyse thématique prend donc le plus souvent appui sur des extraits courts, qu'elle commente d'un point de vue phénoménologique, pour les relier à de nouveaux extraits -le commentaire dessinant ainsi, de fragments en fragments, un parcours au terme duquel apparaît ce que le critique appelle un « paysage ». Voici par exemple comment, au cours de sa lecture de Verlaine, J.-P. Richard découvre l'imaginaire de la « fadeur » ou de la « neutralité », qu'il fait partager au lecteur :

Les états de conscience les plus typiquement verlainiens semblent ainsi suspendus dans un climat de neutralité indifférente. Nul n'en revendique la propriété, et Verlaine moins que personne. [...] Il les fait vivre hors de lui, loin de lui, dans une objectivité trouble, sur le mode du *cela* :

*C'est l'extase langoureuse,*

*C'est la fatigue amoureuse,*

*C'est tous les frissons des bois,*

*C'est vers les ramures grises*

*Le chœur des petites voix... [« Ariettes oubliées »]*

[...] Ou bien, et inversement, ce sont eux qui visitent la sensibilité, s'y glissent clandestinement, comme des étrangers indésirables. Et c'est alors le verbe impersonnel qui proclame l'irresponsabilité du moi et son refus de vivre ses états sur le plan de l'intimité sentie :

*Il pleure dans mon cœur*

*Comme il pleut sur le ville... [ibid.]*

Tristesse aussi anonyme, aussi gratuite qu'une tombée de pluie...

J.-P. Richard, *Poésie et Profondeur*, p. 176.

On remarquera en outre, comme l'observe lui-même J.-P. Richard dans l'avant-propos des *Onze Etudes sur la poésie moderne*, que « le domaine propre du langage n'y intervient que çà et là, à titre de confirmation trop particulière, ou de conclusion trop générale, et toujours rapidement ». L'analyse thématique procède ainsi d'une intuition initiale indispensable, que vient confirmer ou infirmer une lecture toujours consciente du paradoxe qu'il y a à vouloir rendre compte, pas à pas, voire mot à mot, d'une signification poétique insécable. C'est précisément cet écueil de la division, que tente de surmonter la notion même de « réseau thématique », qui vise à retrouver, les plis de la parole poétique une fois déployés, l'origine, la vacuité ou l'horizon de cette parole.

Au contact de la psychanalyse et de la linguistique, les travaux les plus récents de J.-P. Richard attestent l'évolution de la démarche thématique vers l'analyse plus minutieuse des traits de langage de l'écrivain. Ainsi, dans *Microlectures*, c'est en partant « de l'analyse des faits textuels pour rejoindre les structures thématiques », comme le relève Michel Collot (*Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Le Seuil, 1986, p. 229), que J.-P. Richard tente de repérer, à l'instar du psychanalyste, les répétitions comme les disséminations d'éléments de sens qui révèlent la forme structurante, au niveau du texte, d'un désir ou d'une obsession.

#### **4. Perspectives et enjeux de la critique thématique**

Puissamment influencée par l'esthétique romantique de ses débuts, la critique thématique a mis l'accent sur la définition de l'œuvre comme originalité, avatar du « moi profond » dont parle Proust, et sceau de l'authentique créateur. Les notions cardinales d'« Imaginaire » et de « Conscience », sur lesquelles elle se fonde, sont donc indissociables d'une conception idéaliste du sujet, en ce sens que l'œuvre, comme l'écrit G. Poulet, donnerait accès aux structures inaltérables du « *Cogito* original » de l'écrivain (*La Conscience critique*, p. 307). Mais, au-delà de l'univers singulier de l'auteur, ce sont toujours sinon des essences, du moins des catégories de la perception, comme le temps et l'espace, que retrouve G. Poulet dans toute œuvre, comme le soulignent notamment les titres de ses plus célèbres recueils critiques, les quatre volumes *d'Études sur le temps humain* (Pion, 1950-1968) ou *Les Métamorphoses du cercle* (*op. cit.*).

Dès lors, la tâche du critique consiste moins à discerner ce qui fait l'œuvre qu'à «s'identifier » à elle, c'est-à-dire à s'en faire l'identique selon une relation du même au même -« Recommencer au fond de soi le *Cogito* d'un écrivain, ou d'un philosophe, c'est retrouver sa façon de sentir et de penser, voir comment elle naît et se forme » (G. Poulet, *La Conscience critique*, p. 307) - en mettant sur le même plan l'acte littéraire et le *logos* du philosophe.

-----

## Application

### Un texte à analyser :

A lire, à explorer et à y traiter les mots-clés en vue de mieux comprendre le cours.

« Le thème, repérable par sa « *fréquence visible* » et sa « *répétition* », peut s'apparenter à la notion de variation dans une partition musicale, puisqu'il en détermine à la fois, pour celui qui se propose de l'interpréter, la cohérence et l'originalité. Au plan de la signification littéraire, l'analyse thématique ne saurait en rester là, mais tente toujours, comme le montre J-P. Richard, de coïncider avec cette sensation primitive dont parlait déjà Proust à propos du « *rappel de rouge* » et de « *la couleur pourprée* » dans *Sylvie* –la fille du feu- de Gérard de Nerval (Poésie et Profondeur, p.43).

L'analyse thématique prend donc le plus souvent appui sur des extraits courts, qu'elle commente d'un point de vue phénoménologique, pour les relier à de nouveaux extraits – le commentaire dessinant ainsi, de fragments en fragments, un parcours au terme duquel apparaît ce que le critique appelle un « *paysage* ». (...) Au cours de sa lecture de Verlaine, J-P. Richard découvre l'imaginaire de la « *fadeur* », ou de la « *neutralité* », qu'il fait partager au lecteur.

Jérôme Roger, *La Critique Littéraire*, Dunod, Paris, 1997, p. 53.

### Texte :

Eugénie, mue par une de ces pensées qui naissent au cœur des jeunes filles quand un sentiment s'y loge pour la première fois, quitta la salle pour aller aider sa mère et Nanon. Si elle avait été questionnée par un confesseur habile, elle lui eût sans doute avoué qu'elle ne songeait ni à sa mère ni à Nanon, mais qu'elle était travaillée par un poignant désir d'inspecter la chambre de son cousin pour s'y occuper de son cousin, pour y placer quoi que ce fût, pour obvier à un oubli, pour y tout prévoir, afin de la rendre, autant que possible, élégante et propre. Eugénie se

croyait déjà seule capable de comprendre les goûts et les idées de son cousin. En effet, elle arriva fort heureusement pour prouver à sa mère et à Nanon, qui revenaient pensant avoir tout fait, que tout était à faire. Elle donna l'idée à la grande Nanon de bassiner les draps avec la braise du feu ; elle couvrit elle-même la vieille table d'un napperon, et recommanda bien à Nanon de changer le napperon tous les matins. Elle convainquit sa mère de la nécessité d'allumer un bon feu dans la cheminée, et détermina Nanon à monter, sans en rien dire à son père, un gros tas de bois dans le corridor. Elle courut chercher dans une des encoignures de la salle un plateau de vieux laque qui venait de la succession de feu le vieux monsieur de La Bertellière, y prit également un verre de cristal à six pans, une petite cuiller dédorée, un flacon antique où étaient gravés des amours, et mit triomphalement le tout sur un coin de la cheminée. Il lui avait plus surgi d'idées en un quart d'heure qu'elle n'en avait eu depuis qu'elle était au monde.

— Maman, dit-elle, jamais mon cousin ne supportera l'odeur d'une chandelle. Si nous achetions de la bougie ?... Elle alla, légère comme un oiseau, tirer de sa bourse l'écu de cent sous qu'elle avait reçu pour ses dépenses du mois.

— Tiens, Nanon, dit-elle, va vite.

**Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet***



## Cours n° 04

### La progression thématique<sup>1</sup>

#### Définition

Reposant sur la distinction sujet / prédicat, le thème se définit comme l'objet d'un énoncé ou d'un acte d'énonciation.

Cette distinction permet de noter quels choix opère un émetteur dans la hiérarchie des informations contenues dans son message et de quelle manière surtout il assure la continuité de son message, aussi long soit-il. En effet, pour qu'un texte soit cohérent et compréhensible, il faut que les phrases qui le constituent s'enchaînent en s'appuyant sur des éléments connus et repérables aisément par le destinataire, mais il faut en même temps un apport régulier d'informations nouvelles.

Dans la distinction thème / propos (voir fiche sujet / prédicat), le thème se définit justement comme l'information connue, et le propos se définit comme l'information nouvelle.

#### 2. Les différents types de progressions thématiques

##### **a. La progression à thème constant**

C'est la forme la plus simple et la plus répandue de progression thématique. Toutes les phrases vont avoir le même point de départ, le même thème. Pour éviter les répétitions disgracieuses, on aura recours à des substituts

*Exemple* : *La jeune femme* marchait dans les allées silencieuses. *Elle* tenait une ombrelle. *Elle* sentait la brise lui caresser la nuque...

Cette progression est caractéristique du texte narratif. Dans l'exemple ci-dessus, on peut dire que la narration s'organise autour d'un personnage.

##### **b. La progression linéaire**

---

<sup>1</sup> <https://www.maxicours.com/se/cours/la-progression-thematique/>, consulté le 27 Septembre 2020.

Cette progression se retrouve davantage dans les textes descriptifs, pour construire un lieu par petites touches successives, mais aussi dans les textes explicatifs, lorsque l'information se construit par étapes.

Le thème n'est pas répété d'une phrase à l'autre, mais il est issu logiquement de la phrase précédente et peut être souligné par l'emploi d'adjectifs démonstratifs, possessifs.

*Exemple* : *L'église s'élevait au bout du chemin. Son clocher, majestueux, fendait l'air...*

### **c. La progression à thèmes dérivés**

Elle peut sembler plus difficile à identifier car les phrases se succèdent en se construisant sur des **thèmes différents**. Pourtant, ces thèmes sont bien liés entre eux par ce que l'on appelle l'**hyperthème** du texte.

*Exemple* : *L'enfant regardait avec gourmandise par la vitrine toutes les confiseries qu'il aurait aimé manger. Devant, les bonbons se mêlaient en une avalanche de couleurs. Des sucettes étaient fièrement plantées sur un support, un peu en arrière, mais dominant pourtant cette masse sucrée de leur silhouette élancée. A leurs pieds, les guimauves attendrissaient ce tableau bigarré de leurs coloris pastel...*

L'hyperthème peut ne pas être aussi évident. Il faut parfois le déceler dans l'implicite du texte.

### **d. La progression complexe**

Les progressions vues ci-dessus fonctionnent sur des portions restreintes de texte car on n'imagine pas, par exemple, une progression à thème constant organiser un long récit sans créer de redondance ou de monotonie narrative.

Sur de longs textes, ne serait-ce que parce que les discours sont souvent alternés (narration / description), les formes de progressions thématiques varient aussi. Par exemple, si une description s'insère dans une narration, on observera un changement de progression (en même temps qu'un changement de temps, comme le cas de l'alternance passé simple / imparfait).

### **3. Prolongements : cas de ruptures thématiques remarquables**

La rupture thématique peut servir pour passer du récit à la description (du premier plan à l'arrière-plan), d'une information à une autre (comme dans une définition de dictionnaire !). Cette rupture peut être plus ou moins lapidaire. Parfois, elle est matérialisée par un changement de paragraphe.

La rupture rompt aussi la monotonie d'un texte et peut permettre de le relancer, de le dynamiser, comme lorsqu'il s'agit de marquer un tournant dans un récit.

*Exemple* : Il se coucha et s'endormit aussitôt. *Le réveil sonna*. Il se leva, enfila des vêtements laissés la veille au pied du lit et quitta très vite l'appartement...

L'enchaînement de ruptures peut permettre d'accélérer le rythme de la narration. Un texte exemplaire à lire (ou relire !) pour comprendre ce phénomène est le meurtre de l'Arabe dans *L'Etranger* de Camus :

« *Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.* »

#### **L'essentiel**

La progression thématique est une notion essentielle de la grammaire dite textuelle. Elle assure la cohérence d'un texte et permet au discours de se structurer, donc au destinataire de mieux le comprendre et l'analyser. Plusieurs formes de progressions thématiques sont à connaître : progression à thème constant, à thème linéaire, à thèmes dérivés, progression complexe. Les ruptures dans les progressions

thématiques sont donc volontaires et méritent d'être soulignées, car elles dénotent un choix de l'émetteur.

## **I. Thèmes et propos**

- Le thème est ce dont on parle.
- Le propos est ce que l'on dit du thème.

*Exemple* : L'amour (= thème) nous fait faire de drôles de choses (= propos).

*Exemple* : Marie et Victor chantent au fon du jardin.

Le thème peut être :

- Marie et Victor chantent et : Marie et Victor au fond du jardin.

Propos 1 : au fond du jardin / Propos 2 : chantent.

## **II. Il existe trois types de progressions thématiques**

### **1) La progression à thèmes constants :**

La seconde phrase reprend le thème de la première.

*Exemple* :

Marine adore Victor. Elle lui écrit des chansons d'amour. Quand elle va dans le jardin, elle les lui chante.

### **2) La progression linéaire :**

La seconde phrase reprend pour thème le propos de la première ou une partie de ce propos.

*Exemple* :

Marine adore Victor. Celui-ci aime les chansons d'amour. Elles ont d'ailleurs été composées par Marine. Cette jeune fille est très musicienne.

### **3) La progression à thèmes dérivés :**

Chaque phrase a pour thème une partie du thème de la première phrase.

#### ***Exemple :***

La chanson de Marine a plu à Victor. Le refrain lui rappelait une comptine d'enfance. Le premier couplet évoquait leur rencontre. Le second racontait leur dispute. Et le dernier soulignait leur réconciliation.

#### **Il faut bien noter que :**

1. Un texte comprend plusieurs types de progressions.
2. Il peut aussi y avoir rupture de thème.

### **III. Thème de phrase et construction**

#### **1) En général, le thème précède le propos**

##### ***Exemple :***

Ils se chantent des chansons d'amour (= thème), au fond du jardin (= propos).

#### **2) Le détachement d'un complément circonstanciel**

##### ***Exemple :***

Au fond du jardin (= thème), ils se chantent des chansons d'amour (= propos).

#### **3) La transformation passive**

##### ***Exemple :***

Marine (= thème) a composé cette chanson d'amour (= propos). Cette chanson d'amour (= thème) a été composée par Marine (= propos).4) La tournure impersonnelle.

##### ***Exemple :***

Chanter des chansons d'amour (= thème) est interdit (= propos). Il est interdit (= thème) de chanter des chansons d'amour (= propos).

#### **4) La tournure emphatique par « c'est...qui »/ «c'est...que »**

*Exemple :*

Marine a chanté (= thème) pour Victor (= propos). C'est pour Victor (= thème) que Marine a chanté (= propos).

#### **5) Le détachement du thème**

*Exemple :*

Marine a composé une chanson pour Victor. Cette chanson, Marine l'a composée pour Victor. Reprise du thème par « l' ».

### **IV. Les procédés de reprises**

Ils permettent d'éviter les répétitions

#### **1) Les reprises nominales = substituts nominaux**

*a) GN + déterminant :*

*Exemple :* une fenêtre → cette fenêtre / une jeune fille → cette jeune fille

*b) un synonyme :*

*Exemple :* cette fenêtre → cette croisée

*c) un terme générique :*

*Exemple :* la fenêtre → l'ouverture ou une des – ouvertures / Mme de Rênal → la jeune femme

*d) une périphrase :*

**Exemple** : Mme de Rênal → la douce et belle jeune femme / Louis XIV → le Roi Soleil / Paris → la ville lumière

## **2) Les reprises pronominales**

a) les pronoms personnels de la troisième personne. *Exemple* : la petite terrasse → elle.

b) un pronom démonstratif. *Exemple* : une fenêtre → celle-ci.

c) un pronom indéfini. *Exemple* : plusieurs fenêtres → certaines, l'une, l'autre

d) un pronom relatif. *Exemple* : la fenêtre qu'elle... Julien regardait Mme de Rênal qu'il trouva fort belle.

e) un pronom possessif de la troisième personne. *Exemple* : la clef → la sienne.

## Application

Nous tentons de fournir les réponses aux questions dans les deux premiers exercices puisqu'il s'agit de phrases indépendantes les unes des autres. Quant aux deux autres suivants, comme présentés sous forme de textes, ils sont dépourvus de solutions. Il revient à l'étudiant de les trouver.

### Exercice 1

Quel type de progression thématique, identifiez-vous, dans chacun des énoncés ci-dessous ?

- Les championnats de France débutent dimanche. Ils ont lieu cette année en Savoie. **Constant**

- Le kayak est un mot inuit qui signifie bateau du chasseur. Sa carcasse était en bois. **Eclaté**

- Les chasseurs portaient une peau de phoque appelée anorak. Sa capuche et ses poignets étaient étroitement liés. **Linéaire**

- Le colibri est aussi appelé oiseau-mouche. Il ne mesure que 5 cm. **Constant**

- Les flamands roses vivent en Camargue. Leurs longues pattes sont bien pratiques pour se déplacer dans les marais. **Eclaté**

- L'ours est affamé, il attend le soigneur. Celui-ci lui a caché des pots de miel dans les troncs d'arbre. **Linéaire**

- La paille sert à la fois de nourriture et de litière aux poneys. Mais parfois, ils en mangent un peu trop. **Linéaire**

- Les poneys raffolent de l'herbe. A l'état sauvage, ils passent leur journée à brouter. **Constant**

- Dans certaines forêts vit le loup. Son odorat est bien plus développé que celui du chien. **Linéaire**



- Les loups vivent en meute. Seul le couple de dominants se reproduit.

### **Eclaté**

- Les enfants préparent Carnaval. Cette fête est très attendue! **Linéaire**
- C'est un homme d'une quarantaine d'années. Il est grand, mince... **Constant**
- Grâce à son long cou, la girafe attrape les feuilles d'acacia. Elle les arrache avec sa langue. **Constant**

- Les lions ont de grandes moustaches. Ces longs poils s'appellent les vibrisses. **Linéaire**

- Le kayak est conçu pour un ou deux pagayeurs. Ce bateau est rapide, léger et maniable. **Constant**

- Le kayak a permis de réaliser des exploits. Un des plus grand est la traversée de la Manche en 1928 par Romer. **Linéaire**

- Le kayak était utilisé pour la chasse et la pêche. Sa forme longue et étroite lui permettait d'approcher discrètement les proies. **Eclaté**

- La peau des kayaks était tendue et cousue par les femmes. Les peaux étaient rendues imperméables avec de la graisse de baleine. **Constant**

- Vers les années 1910, on commença à construire en Europe des esquifs en toile. Les carcasses étaient démontables. **Linéaire**

- Il existe de nombreuses sortes de kayak. Ils sont généralement construits en plastique moulés mais certains esquifs sont encore entoilés. **Linéaire**

### **Exercice 2 :**

Identifie le type de progression thématique:

- J'arrive chez le boulanger. Il est en train de charger la camionnette.

### **Linéaire**

- Le loup est un animal carnivore. Il vit dans les forêts. **Constant**

- Les champignons sont nombreux en forêt. Les girolles sont mes préférés.

### **Eclaté**

- Elsa adore les jeux de société. Elle joue surtout aux dames. **Constant**
- Margot a changé d'école. Sa nouvelle école est à deux pas d'ici. **Linéaire**
- Hugo aime bien jouer aux échecs. Son plateau de jeu est magnifique.

### **Linéaire**

- Les félins sont présents sur tous les continents. Le chat est le plus répandu.

### **Eclaté**

- Kévin a eu son examen avec mention. Sa réussite m'a étonné. **Linéaire**
- L'inspecteur a commencé son enquête. Il a interrogé tous les témoins.

### **Constant**

- La marmotte hiberne tout l'hiver. Elle ressort au printemps bien amaigrie.

### **Constant**

- J'ai encouragé mon équipe. Celle-ci a fait un beau match. **Linéaire**
- Des milliers de lumière illuminent la ville. Les plus belles se trouvent dans la rue principale. **Eclaté**
- J'ai trouvé un nouveau travail. Celui-ci est plutôt bien payé. **Linéaire**
- Molière a écrit de nombreuses pièces. Ma préférée est ""Tartuffe"".

### **Linéaire.**

## **Exercice 3 :**

Identifiez, tout en les expliquant, le(s) type(s) de progression thématique, présents(s) dans le texte qui suit :

### **Le texte :**

Colin regardait Alise. Elle portait, par un hasard étrange, un sweat-shirt blanc et une jupe jaune. Elle avait des souliers blanc et jaune et des patins de hockey. Elle avait des bas de soie fumée et des socquettes blanches repliées sur le haut des

chaussures à peine montantes et lacées de coton blanc, faisant trois fois le tour de la cheville. Elle comportait en outre un foulard de soie vert vif et des cheveux blonds extraordinairement touffus, encadrant son visage d'une masse frisée serrée. Elle regardait au moyen d'yeux bleus ouverts et son volume était limité par une peau fraîche et dorée. Elle possédait des bras et des mollets ronds, une taille fine et un buste si bien dessiné que l'on eût dit une photographie.

**Boris Vian, *L'Écume des jours***

#### **Exercice 4 :**

Identifiez, tout en les expliquant, le(s) type(s) de progression thématique, présents(s) dans le texte qui suit :

#### **Le texte :**

De forme sensiblement carrée, assez élevée de plafond, la chambre de Colin prenait jour sur le dehors par une baie de cinquante centimètres de haut qui courait sur toute la longueur du mur à un mètre vingt du sol environ. Le plancher était recouvert d'un épais tapis orange clair et les murs tendus de cuir naturel. Le lit ne reposait pas sur le tapis mais sur une plate-forme à mi-hauteur du mur. On y accédait par une petite échelle de chêne syracusé garnie de cuivre rouge blanc. La niche formée par la plate-forme, sous le lit, servait de boudoir. Il s'y trouvait des livres et des fauteuils confortables, et la photographie du Dalai-Lama.

**Boris Vian, *L'Écume des jours***

# **VOLET 03**

## Cours n° 05

### La critique psychanalytique

#### **1. La critique confrontée aux sciences humaines**

Le conflit qui opposa au cours des années 1960 la Sorbonne aux divers courants de la « nouvelle critique » traduisait en réalité un décalage plus ancien entre la tradition d'une discipline littéraire parmi d'autres, et l'essor sans précédent des sciences humaines au XX<sup>e</sup> siècle.

La littérature, d'objet esthétique relevant de méthodes historiques et philologiques éprouvées, devenait soudain un phénomène humain total : la découverte de l'inconscient ainsi que la sociologie d'inspiration marxiste, qui avaient déjà mis à l'épreuve l'unité du mouvement surréaliste, quarante ans plus tôt, proposaient cette fois des instruments d'analyse du fait littéraire apparemment étrangers à l'enseignement de la littérature. Serge Doubrovsky, dans un ouvrage de référence paru en 1966 (*Pourquoi la nouvelle critique ?*) reprenait ainsi les termes du diagnostic de Roland Barthes : « "Quelque chose de vital avait sans doute été touché..." Quoi ? La réponse de Barthes nous éclaire : le nouveau critique a enfreint certains tabous, en touchant à l'ordre des langages ».

Au-delà de la polémique aujourd'hui dépassée entre ancienne et nouvelle critique, ce qui troublait alors les esprits c'était l'impossibilité pour la critique universitaire d'ignorer désormais les questions introduites dans l'écoute du langage par la pensée de Marx et de Freud :

« Tous deux, résolus à faire œuvre de savants, s'appliquent à découvrir dans l'homme, dans la société, un fond latent, quelque chose de dissimulé, de déguisé, mais d'essentiel [dont] le dévoilement nous révèle, en deçà des superstructures illusoire, quelque chose de simple, d'universel, et d'apparemment ignoble : le besoin - dans son sens économique ou dans son sens « instinctuel ». »

J. Starobinski, *La Relation critique*, p. 262.

Bien que ne se situant pas sur le même plan, la découverte de l'inconscient comme l'hypothèse marxiste ont permis d'appréhender l'œuvre d'art, et notamment la littérature, comme une pratique humaine paradoxale, à la fois productrice de formes signifiantes, et portée par le mouvement continu des conflits qui font et défont les sociétés - les pulsions individuelles étant elles-mêmes agencées dans et par l'Histoire.

Récusant ainsi la conception romantique de l'individu créateur (ou de l'unicité de la conscience), psychanalyse et sociologie proposent de réinscrire les œuvres littéraires soit dans le champ de l'inconscient social qu'est l'idéologie, soit dans le champ des productions de l'inconscient individuel, à l'instar du travail du rêve notamment.

## **2. Lire avec la psychanalyse**

Du fait de leur caractère empirique, les quelques textes freudiens consacrés aux œuvres littéraires ont contribué à ouvrir des voies jusque là inexplorées par la critique littéraire. Ce rapport ambigu entre la théorie freudienne et la littérature est à l'origine de deux grands types d'approche psychanalytique de l'œuvre littéraire. L'une, la plus ancienne, est la méthode d'investigation *psychocritique* élaborée dès les années 1940 par Charles Mauron, qui recherche dans l'œuvre, sinon la clé, du moins la configuration originelle de la psyché de l'auteur réel.

L'autre, la *textanalyse*, terme forgé par Jean Bellemin-Noël dans *Le Texte et l'Avant-texte* (Larousse, 1972), sollicite \ la fois vigilance et abandon de la part du lecteur, non pour \ y traquer le secret d'un moi, mais pour se prêter à « l'inconscient du texte », puisque « c'est à lui qu'il revient d'obliger la lecture à ne jamais se contenter d'un sens, d'un sujet (qui parle et dont on parle). Sans trêve il répète qu'il n'y a rien ni personne dans le texte qui soit autorisé à dire *moi* » (p. 130). Sensiblement différentes dans la visée comme dans la méthode, ces deux approches du phénomène littéraire supposent la connaissance précise d'un certain nombre de textes de référence.

## **3. Les textes fondateurs**

On rappellera brièvement la portée, mais aussi les limites de l'investigation freudienne de la littérature.

Dans un premier temps, celle-ci joue le rôle d'un véritable laboratoire de concepts nucléaires - Œdipe, Narcisse, mais aussi Sade et Sacher-Masoch - qui nomment les contenus latents que décèle Freud dans sa propre auto-analyse comme dans l'écoute de ses patients. Le modèle même de l'interprétation de l'inconscient que Freud découvre dans la fiction, procède d'une démarche consistant à expliciter l'incohérence ou la monstruosité du sens manifeste par la prégnance d'un sens caché. L'analyste interprète tel personnage ou tel univers onirique à partir d'un événement originaire enfoui dans l'enfance de l'auteur (voir « Un souvenir d'enfance » dans *Fiction et vérité de Goethe*, 1917, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1933, coll. « Folio », 1988). Ou bien encore, c'est un motif récurrent (comme « Le thème des trois coffrets » dans le théâtre de Shakespeare, *ibid.*) qui apparaît comme l'une des « grandes figures sur lesquelles pivote la théorie du désir : Eros et Thanatos » (J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et Littérature*, p. 71).

Si l'expression de « psychanalyse appliquée » illustre bien le statut privilégié de la littérature aux yeux des premiers traducteurs de Freud, elle dit aussi que l'œuvre littéraire n'est pas étudiée pour elle-même, mais parce qu'elle donne accès à la connaissance des grandes pulsions humaines.

En revanche, dans la célèbre monographie intitulée *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen* (publié en 1907), Freud change de perspective et lit cette fois la nouvelle fantastique d'un écrivain contemporain, comme un « document » anticipant et vérifiant ses propres hypothèses cliniques. Il ne s'agit plus alors d'associer la fiction à tel complexe universel, mais de commenter un texte littéraire, comme s'il dévoilait, allusivement, son propre fonctionnement, à la manière de l'inconscient dans l'élaboration du rêve, donc comme lieu d'un savoir spécifique. Le commentaire de la *Gradiva* est l'amorce d'un type de lecture résolument nouveau.

« Poètes et romanciers nous sont de précieux alliés et leur témoignage doit être placé très haut, car ils connaissent entre ciel et terre, bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. Ils sont dans

la connaissance des âmes, nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science. »

S.Freud, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, p. 127.

Mais si le savoir du romancier rivalise avec celui de l'homme de science (en ce sens, il s'agit bien, comme l'écrit Jean Bellemin-Noël, d'un « texte de référence, moins pour la doctrine que pour observer une pratique d'une rare efficacité », *Psychanalyse et littérature*, p. 102), la création littéraire, dans un texte célèbre de 1908, se trouve du même coup étroitement appariée au fantasme :

« Le créateur littéraire atténue le caractère du rêve diurne égoïste par des modifications et des voiles, et il nous enjôle par un gain de plaisir purement formel, c'est-à-dire esthétique, qu'il nous offre à travers la présentation de ses fantaisies. Un tel gain de plaisir, qui nous est offert pour rendre possible par son biais la libération d'un plaisir plus grand par des sources psychiques plus profondes, c'est ce qu'on appelle une *prime de séduction ou plaisir préliminaire*. » S. Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie »

*L'Inquiétante Etrangeté* et autres essais, p. 46.

Souvent commentées, ces lignes expriment l'idée fondamentale selon laquelle la forme littéraire provoque une séduction qui, si elle n'explique pas le phénomène de la création proprement dit, fait de la connivence unique qui s'établit entre un lecteur et un texte, la dimension irréductible de ce phénomène.



## Application

### Texte

« La psychanalyse n'a pas toujours été total bouleversement de cette procédure même si, faisant éclater l'unité du moi et sa conscience, elle remettait en cause fondamentalement la conception traditionnelle humaniste. Toutefois, on a pu reprocher à une certaine critique psychanalytique de prendre le relais masqué de l'approche biographique et de réduire l'œuvre à l'homme. Cette question est vaste et nous ne la pointerons ici qu'en rappelant un passage célèbre de G. Bachelard dans *La Poétique de l'espace* (p. 12) : le critique parle de l'explication des images poétiques par le psychanalyste :

« Heureux en parole, donc malheureux en fait, objectera tout de suite le psychanalyste. Pour lui, la sublimation n'est qu'une compensation verticale, une fuite vers la hauteur, exactement comme la compensation est une fuite latérale. Et aussitôt le psychanalyste quitte l'étude ontologique de l'image ; il creuse l'histoire d'un homme ; il voit, il montre les souffrances secrètes du poète. Il explique la fleur par l'engrais.

Le phénoménologue ne va pas si loin. Pour lui, l'image est là, la parole parle, la parole du poète lui parle. Nul besoin d'avoir vécu les souffrances du poète pour reprendre le bonheur de parole offert par le poète (...) ».

Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1995, pp (118-119).

### Texte :

« Papa étendit une main solennelle et commença à débiter sa leçon :

- Mes enfants, nous vous avons réunis pour vous faire connaître nos décisions en ce qui concerne l'organisation et l'horaire de vos études. La période d'installation est terminée. Nous exigeons maintenant de l'ordre.

Il reprit son souffle, ce dont sa femme profita immédiatement pour lancer à l'adresse de nos silences un ralentissant :

- Et tâchez de vous taire ! vous vous lèverez tous les matins à cinq heures, reprenait mon père. Vous ferez aussitôt votre lit, vous vous laverez, puis vous vous rendrez à la chapelle pour écouter la messe du Père Truberle, que vous servirez à tour de rôle. Après votre action de grâce ; vous irez apprendre vos leçons... à huit heures vous déjeunerez... après le petit-déjeuner, une demi-heure de récréation.

- En silence ! coupa Mme Rezeau.  
- Votre mère veut dire : sans trop faire de bruit, pour ne pas la réveiller, soupira M. Rezeau. Vous reprendrez le travail à neuf heures. Récitations, cours, devoirs, avec un quart d'heure d'entracte aux alentours de dix heures, cela vous amènera jusqu'au déjeuner. Au premier son de la cloche, vous allez vous laver les mains. Au second coup, vous entrez dans la salle à manger." M. Rezeau se frisa longuement les moustaches d'un air satisfait. [...] "Curieux ! fit-il. Je me demande comment cette Polyphena peut avoir échoué ici. Enfin, elle est de bonne prise." Aussitôt, il extirpa de la poche quatre (en bas, à droite) de son gilet le tube de verre dont le fond était garni de cyanure de potassium et que nous commençons à bien connaître. Ma mère fronça les sourcils, mais ne dit rien. Elle respectait la science. Papa reprit tranquillement, tandis que périssait la Polyphena. "Nous vous accordons, après le déjeuner, une heure de récréation, qui pourra être supprimée, par punition. Vous devez obligatoirement jouer dehors, sauf s'il pleut. »

*Vipère au Poing, H. Bazin.*

## Cours n° 06

### La psychocritique

#### **Charles Mauron et la méthode psychocritique**

Il revient à Charles Mauron d'avoir redécouvert les travaux précurseurs de Marie Bonaparte sur Edgar Poe (*Edgar l'or*, Denoël et Steele, 1933) pour introduire en France le point de vue de la psychanalyse en critique littéraire (*Mallarmé l'obscur*, Denoël, 1941) et d'en exposer les buts dans un ouvrage de référence publié chez José Corti en 1963, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*. En substituant à la méthode dite des libres «associations», requise dans la cure (mais « inapplicable en critique où l'on ne saurait dire à Mallarmé : "Associez" », p. 23), celle de la superposition des textes du même auteur, Charles Mauron se propose de « chercher le rêve profond, sous l'élaboration qui le cachait au regard le plus lucide ». Charles Mauron prend soin tout d'abord de comparer, pour les distinguer vigoureusement, la psychocritique de l'étude thématique. En effet, si les *thèmes* que révèlent les réseaux de répétitions ou de motifs mis en évidence par G. Poulet ou J.-P. Richard «appartiennent à la pensée consciente, en tant que catégories (temps, cercle, profondeur, transparence) », concède Charles Mauron, « à quel niveau se forment-ils ? Appartiennent-ils à l'auteur ou au critique ? [...] la psychocritique voudrait éviter ces confusions» (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel* [...], pp. 29-30). Pour les éviter, on doit émettre l'hypothèse que les réseaux d'associations que révèle la confrontation des textes débordait les catégories conscientes du style ou de la syntaxe, en ce qu'ils «témoignent d'une pensée encore plus primitive, Illogique, reliant les images selon leur charge émotionnelle. Cette pensée primitive a toutes les chances d'être largement inconsciente » (p. 30).

Dans un premier temps (II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> parties), l'ouvrage passe ainsi successivement de la recherche des associations obsédantes à l'étude rigoureuse de « réseaux associatifs », entrelacs d'images latentes qui permettent de « saisir des situations dramatiques constantes», qui relèvent de l'activité fantasmatique de

l'auteur. Mais les fantasmes auxquels a affaire la psychocritique ont ceci de particulier qu'ils ne renvoient pas au modèle œdipien anonyme, mais qu'ils parlent» de façon toute personnelle, et chez un même écrivain, à travers des personnages, des scènes, des vers ou des strophes, qui, superposés, trahissent une même hantise non formulée, que la psychocritique propose d'appeler un « mythe personnel ». Voici comment s'impose selon Mauron, l'idée d'un tel « mythe » :

« Mallarmé [...] ne sait pas que les vitres et les miroirs sont pour sa personnalité profonde, des dalles de tombeau ; quand il écrit *Victorieusement fui*, il ne relie pas ce sonnet, selon une filiation consciente, à *Plainte d'automne* ou au *Château de l'Espérance*. Baudelaire ignore que le Mauvais Vitrier est encore l'Albatros ou le «monstre » de son rêve. [...] L'idée de mythe personnel, qui veut exprimer la constance et la cohérence structurée d'un certain groupe de processus inconscients n'a de sens que par rapport à la durée de ces processus eux-mêmes. »

C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 211.

Le mythe personnel intègre donc la durée dont est faite une œuvre (ainsi que la connaissance aussi précise que possible de la biographie de l'auteur) et n'exclut pas les méthodes de l'histoire littéraire pour montrer comment une œuvre d'art s'édifie sur des processus inconscients qui font par exemple surgir « chez Mallarmé l'image de la danseuse, dans Baudelaire celle de l'être rendu vulnérable par le poids de sa Chimère, chez Nerval celle d'un duel à mort avec le double pour la possession de la mère, chez Valéry enfin, l'image de la dormeuse angoissante » (*ibid.*, p. 194).

Ce concept de mythe personnel a suscité plusieurs réserves : tributaire d'un parti pris d'objectivité - « pareille découverte est objective et ne saurait être confondue avec un commentaire » (*ibid.*, p. 335) -, il risque de rétablir une causalité entre l'individu et l'œuvre, alors même que la fécondité de la méthode dite des superpositions implique ' des choix subjectifs de lecture/il demeure que le travail de Charles Mauron est celui d'un véritable pionnier, comme le reconnaît Gérard Genette (« La psychocritique pose à la littérature d'excellentes questions, elle lui

arrache d'excellentes réponses, qui enrichissent d'autant notre compréhension des œuvres », *Figures I*, Le Seuil, 1961, p. 138), tout en objectant que souvent ces réponses sont « déjà dans la question » qu'elle pose.

Envisageant, en revanche la notion de mythe à partir d'un texte moins connu de Freud (« Le roman familial des névrosés » inséré en 1909 dans le livre d'Otto Bank, *Le Mythe de la naissance du héros*), Marthe Robert (1914-1995) montre comment le roman, depuis *Don Quichotte*, devient ce « genre indéfini » dont il faut reconstituer l'histoire intérieure à partir du roman originel que tout individu « se forge consciemment dans son enfance, mais qu'il oublie, ou plutôt "refoule", sitôt que les exigences de son évolution ne lui permettent plus d'y adhérer » (*Roman des origines et origines du roman*, p. 43). En comparant les œuvres romanesques de Cervantès, Defoe, Flaubert et Kafka, Marthe Robert, dans cet ouvrage devenu classique, montre comment deux grandes tendances inconscientes et opposées du roman familial - celle de « l'enfant Trouvé » et celle du « Bâtard » - sous-tendent la quête du héros dans le roman moderne, comme elles sont parmi les ressorts du pouvoir de fascination des contes traditionnels (*cf.* préface de Marthe Robert aux *Contes* de Grimm, Gallimard, coll. « Folio », 1976). Toutefois, l'œuvre de Marthe Robert, dont on a privilégié ici l'aspect psychanalytique, ne relève pas de la méthode psychocritique individuelle mais s'attache surtout à montrer pourquoi et comment l'écriture romanesque, de Cervantès à Kafka, est simultanément une critique du roman.

---

## La Textanalyse

### **La textanalyse de Jean Bellemin-Noël ou le texte « hors l'auteur »**

En privilégiant l'énigme du texte comme puissance de séduction - et moyennant la mise entre parenthèses de l'auteur - la lecture psychanalytique, depuis une vingtaine d'années, a presque changé de projet. Tirant argument de ces effets d'identification « dont la littérature fourmille d'exemples, depuis *Don Quichotte*

jusqu'à Jean-Paul Sartre (*Les Mots*) en passant par Mme Bovary » (J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et Littérature*, p. 45), le critique formé à la psychanalyse conduit ainsi le lecteur à reconnaître dans un texte une part de son propre inconscient. Tel un objet d'amour, le texte renverrait alors à ce lieu toujours énigmatique d'investissement du désir et d'interrogation, dans sa triple dimension subjective, culturelle mais aussi idéologique. Si l'on admet, avec J. Bellemin-Noël, que le texte littéraire « rêve », cela ne peut être que de façon transitive et toujours médiatisée par l'écoute d'un sujet que la notion d'« inconscient du texte », introduite par Bellemin-Noël lui-même, met au cœur de l'écriture :

« C'est le travail de l'écriture dans un texte qui me paraît fascinant, et donc la manière qu'y a l'inconscient d'informer une forme signifiante. L'aventure volée, violée, violente d'une parole contagieuse »

(*Vers l'inconscient du texte*, p. 200).

C'est pour comprendre les effets de cette fascination que la textanalyse peut s'avérer précieuse, à la condition, comme le précise Bellemin-Noël, de ne pas faire de la notion d'inconscient une réalité autonome, en quoi il se sépare très nettement de Charles Mauron :

« Mon premier souci n'est pas de « diagnostiquer », de repérer la présence (gratifiante ou dérangeante) d'une formation inconsciente, - c'est-à-dire d'un *fantasme*, originaire (appartenant à tous les humains) ou singulier (fruit d'une histoire unique) [...]. L'essentiel est de saisir comment cela « se fait texte » ; comment cela s'est fait d'abord objet d'art, comment cela devient ensuite foyer permanent d'émotions affectives autant qu'esthétiques. »

J. Bellemin-Noël, « Textanalyse et psychanalyse », *Interlignes*, dans *Essais de textanalyse*, Presses universitaires de Lille, 1988, p. 50.

Il ne s'agira donc pas de réduire la séduction exercée par le poème à l'expression d'un fantasme, mais d'en rendre pensables les effets, en décryptant, à travers l'organisation inconsciente du texte, l'activité fantasmatique du lecteur lui-

même, comme le montre par exemple l'analyse d'un poème de Verlaine - «Le piano que baise une main frêle », de *Romances sans paroles (Vers l'inconscient du texte*, pp. 85 et suiv.).

L'inconscient d'un texte ne se confond donc pas avec celui de l'écrivain et mobilise par le travail de l'écriture celui d'un lecteur qui s'y reconnaît.

On peut généraliser cette remarque à l'étude plus globale de Jean-Michel Delacomptée (*La Princesse de Clèves : la mère et le courtisan*, PUF, 1990) qui fonde sa lecture « psychopolitique » du texte sur l'énigme du renoncement final - «Le refus pose énigme [...] comme si le lecteur, éprouvant le sentiment d'une connaissance intime, retrouvait un texte imprimé en lui » (p. 11) - en y intégrant la dimension de l'impensé social de l'époque (systèmes de parenté, valeurs aristocratiques et religieuses).

Lire l'œuvre, et surtout le chef-d'œuvre, selon cette perspective anthropologique, c'est, en fin de compte, lui reconnaître une portée critique généralement insoupçonnée dans la mesure où, par-delà le contexte qui l'a vu naître et la détermine en partie, l'œuvre forte peut être définie comme celle qui invente indéfiniment son lecteur. C'est d'ailleurs par cette voie que la textanalyse établit un pont avec le champ du social et de l'histoire.

-----

## Application

### Texte

Le mythe personnel intègre la durée dont est faite une œuvre (ainsi que la connaissance aussi précise que possible de la biographie de l'auteur) et n'exclut pas les méthodes de l'histoire littéraire pour monter comment une œuvre d'art s'édifie sur des processus inconscients qui font par exemple surgir « *chez Mallarmé l'image de la danseuse, dans Baudelaire celle de l'être rendu vulnérable par le poids de sa Chimère, chez Nerval celle d'un duel à mort avec le double pour la possession de la mère, chez Valéry enfin, l'image de la dormeuse angoissante* ».

Ce concept de mythe personnel a suscité plusieurs réserves : tributaire d'un parti pris d'objectivité – « *pareille découverte et objective et ne saurait être confondue avec un commentaire* »-, il risque d'établir une causalité entre l'individu et l'œuvre, alors même que la fécondité de la méthode dite des superpositions implique des choix subjectifs de lecture. Il demeure que le travail de Charles Mauron est celui d'un véritable pionnier, comme le reconnaît Gérard Genette (« *La psychocritique pose à la littérature d'excellentes questions, elle lui arrache d'excellentes réponses, qui enrichissent d'autant notre compréhension des œuvres* », *Figures I*, Seuil, 1961, p. 138), tout en objectant que souvent ces réponses sont « *déjà dans la question* » qu'elle pose.

Envisageant, en revanche, la notion de mythe à partir d'un texte moins connu de Freud (« *Le roman familial des névrosés* » inséré en 1909 dans le livre d'Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*), Marthe Robert (1914-1995) montre comment le roman, depuis *Don Quichotte*, devient ce « *genre indéfini* » dont il faut reconstituer l'histoire intérieure à partir du roman originel que tout individu « *se forge consciemment dans son enfance, mais qu'il oublie, ou plutôt «refoule», sitôt que les exigences de son évolution ne lui permettent plus d'y adhérer* » (*Roman des origines et origines du roman*, p. 43)

Jérôme Roger, *La Critique littéraire*, Dunod, 1997, pp (64-65).



**Texte :**

« Elle fixa sur le prêtre des yeux suppliants.

- Oui..., dit-elle, vous soulagez toutes les misères.

- Ah ! Ne m'en parlez pas madame Bovary ! [...] Les cultivateurs sont bien à plaindre !

- Il y en a d'autres, répondit-elle.

-Assurément ! Les ouvriers des villes, par exemple.

- Ce ne sont pas eux...

- Pardonnez-moi ! J'ai connu là de pauvres mères de famille, des femmes vertueuses, je vous assure, de véritables saintes, qui manquaient même de pain.

- Mais celles, reprit Emma (et les coins de sa bouche se tordaient en parlant), celles, monsieur le curé, qui ont du pain, et qui n'ont pas...

- De feu l'hiver, dit le prêtre.

- Eh ! Qu'importe ?

- Comment ! Qu'importe ? Il me semble, à moi, que lorsqu'on est bien chauffé, bien nourri..., car enfin...

- Mon Dieu ! Mon Dieu ! Soupирait-elle.

- Vous vous trouvez gênée ? fit-il, en s'avançant d'un air inquiet ; c'est la digestion, sans doute ? Il faut rentrer chez vous, madame Bovary, boire un peu de thé ; ça vous fortifiera, ou bien un verre d'eau fraîche avec de la cassonade. »

**Gustave Flaubert, *Madame Bovary***

# **VOLET 04**

## Cours n° 07

### La sociologie de la littérature

#### 1. Définitions

L'analyse des relations entre la société et les œuvres littéraires a connu au cours du siècle deux développements distincts, selon que la critique a porté son attention tantôt sur la lecture intrinsèque de l'œuvre comme production sociale, tantôt sur sa réception, c'est-à-dire sur les rapports entre l'œuvre et le lecteur comme destinataire collectif de la littérature.

La question des rapports entre le littéraire et le social a été abordée par Platon notamment dans *Ion* et dans *La République*. *Ion* contient surtout une théorie de l'inspiration : le poète est regardé comme un inspiré des dieux, saisi par l'enthousiasme. Et cet enthousiasme se transmet du poète à son interprète, l'herméneute (le personnage de *Ion* est celui d'un hermèneute), et de lui aux auditeurs. Le poète est donc capable de soulever des émotions vives sur toutes sortes de sujets, ce qui explique le caractère divin conféré à la poésie, au poète et à l'herméneute. En revanche, l'enthousiasme ne donne pas au poète la capacité d'intervenir dans les affaires publiques, qui exigent au contraire la prééminence de la raison. La même idée est reprise ensuite dans *La République*. Platon y développe une théorie du principe de l'art poétique, l'imitation (mimésis), et une théorie des genres fondamentaux. Il constate aussi que les images poétiques (les mythes, les fables) peuvent imprégner profondément l'esprit du public et que, donc, l'art verbal constitue une force politique. Mais, selon lui, l'irrationalité de ce langage divin va à l'encontre des exigences de l'ordre social. Aussi les poètes doivent-ils, dans la cité idéale telle qu'il l'envisage, se soumettre aux idées directrices fixées par les philosophes, qui ont le rôle dirigeant, ou être contraints à l'exil. Et, logiquement, Platon s'oppose ailleurs aux spécialistes de l'éloquence politique, les sophistes. De sorte que les deux formes du littéraire, prose et poésie, font chez lui l'objet de critiques sévères, au nom des intérêts de la société...

Les présupposés théoriques de ces deux perspectives ne se recoupent pas : la première, héritière de la pensée d'Auguste Comte et de Karl Marx, et plus connue sous le nom récent de sociocritique (mot construit, semble-t-il, sur le même modèle que celui de psychocritique), est attentive à la façon dont sont «représentés », analysés, ou révélés dans l'œuvre romanesque les conflits d'une société. Voici par exemple comment le philosophe hongrois Georg Lukacs (1885-1971), fondateur de la critique littéraire d'inspiration marxiste, aborde le problème du réalisme balzacien :

« Les forces sociales n'apparaissent jamais chez Balzac comme des monstres romantiques ou fantastiques, comme des symboles surhumains tels que Zola les représentera. Au contraire, Balzac décompose toute institution sociale en un réseau de luttes personnelles d'intérêts, d'oppositions concrètes entre des personnes, d'intrigues. »

G. Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, 1936 ; Éd. Maspéro, 1979, p. 4

Pour Lukacs, la tâche du critique consiste donc à interpréter les œuvres en montrant que les formes littéraires ne relèvent pas des « dispositions intérieures de l'écrivain » mais tiennent aux « données historico-philosophiques qui s'imposent à sa création » (*La Théorie du roman*, Gonthier-Denoël, 1963, p. 49). Publié en français plus de quarante ans après sa parution à Berlin en 1920, cet ouvrage contient l'essentiel de la première sociocritique d'inspiration marxiste.

La seconde perspective, fondée sur une phénoménologie de la lecture, rejoint la sociologie et l'histoire littéraires en postulant que le sens d'une œuvre ne s'actualise qu'en fonction des « attentes » d'un public - attentes déterminées par les modèles esthétiques d'une époque. Cette hypothèse, connue sous le nom d'esthétique de la réception, soutenue par l'école de Constance, et répandue en France à la fin des années 1970, s'appuie essentiellement sur les ouvrages de deux critiques allemands : *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* de Wolfgang Iser et *Pour une esthétique de la réception*, ainsi que *Pour une herméneutique littéraire* de Hans Robert Jauss.

En prélude à la lecture de la réception du *Spleen* II de Baudelaire, Hans Robert Jauss présente ainsi son programme et sa méthode :

« Quelles attentes des lecteurs contemporains *Spleen* II a-t-il comblées ou mises en question ? Quelle était la tradition littéraire, la situation historique et sociale auxquelles se réfère le texte ? Comment l'auteur lui-même a-t-il compris son poème. Quelles significations la première réception lui a-t-elle donnée > [...] Face à de telles questions, la compréhension historique [...] doit mettre en évidence comment le sens du poème s'est déployé historiquement par une interaction constante entre l'effet et la réception. »

H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, p. 394.

Il n'y a pas lieu d'analyser ici chacune de ces démarches, mais l'on verra en revanche comment elles s'articulent avec la critique littéraire.

La ligne de partage entre ces deux problématiques se dessine tout d'abord assez clairement : la sociologie de la littérature se veut dialectique - ce que désigne par raccourci le terme *sociocritique* - et interroge les œuvres du point de vue de leur idéologie, c'est-à-dire du « rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence » (Louis Althusser, *Positions*, Éd. sociales, p. 101).

L'école de Constance, en revanche, ne prend pas en compte cette dimension, selon elle extérieure au texte, mais entreprend d'élaborer un modèle esthétique de la lecture littéraire en montrant que le sens d'une œuvre s'élabore à travers une histoire des modèles de lecture (et parmi eux les genres littéraires). La perspective choisie renoue ainsi avec le projet non réalisé de Gustave Lanson de fonder une sociologie de la réception, considérant que « l'histoire de chaque chef-d'œuvre contient en raccourci une histoire du goût et de la sensibilité de la nation qui l'a produit et des nations qui l'ont adopté » (*Études françaises*, 1/1, 1925, p. 42).

-----

## Application

### Texte

Dans un article-programme de 1931, W. Benjamin proposait, en ces termes, de faire de la temporalité historique, la condition même de la littérature : « *il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires en corrélation avec leur temps, mais bien, dans le temps où elles sont nées, de présenter le temps qui les connaît –c'est-à-dire le nôtre* » (ibid, p. 7).

Cette formulation, par son tour dialectique, rend compte, non seulement, du caractère fondamentalement temporel de la lecture et des formes littéraires comme phénomènes transitoires, mais aussi de leur historicité, en ce sens qu'elles ne peuvent signifier, par-delà leurs conditions socio-historiques d'émergence, qu'en se transformant, puisque les conditions même de notre perception ne cessent et ne cesseront de se modifier. En d'autres termes, si la littérature nous lit autant, sinon plus, que nous ne la lisons, elle ne saurait jamais se définir par une quelconque totalité, ni s'appréhender sur le mode de la linéarité.

Se démarquant par avance de la sociologie de la littérature telle qu'on l'a présentée, et récusant surtout l'autorité d'une critique traditionnelle qui prétendait appliquer à la littérature des concepts à valeur de totalité (comme le « *génie* » ou le « *créateur* »), W. Benjamin a montré avec sa lecture de Baudelaire comment « *l'allégorie* » dans *Les Fleurs du Mal* était une réponse à la transformation de l'œuvre d'art en marchandise :

Ce sont ces transformations qui, par la suite, à côté d'autres transformations dans le domaine de l'art, ont conduit surtout au déclin de la poésie lyrique. Le caractère unique des *Fleurs du Mal* vient du fait que Baudelaire à ces transformations par un livre de poésie. C'est en même temps l'exemple le plus extraordinaire d'attitude héroïque que l'on puisse trouver dans sa vie. » W. Benjamin, Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, p. 234.

Jérôme Roger, *La Critique littéraire*, Dunod, 1997, pp (73-74).

## **Texte :**

« Un jour, j'étais encore alitée, il frappa à ma porte et me proposa de nous retrouver au moment du crépuscule sur la terrasse. Il me dit que la journée était belle, que la lumière était très douce, et que c'était le climat idéal pour se parler. Sans ouvrir la porte je lui répondis : « Avec joie ! »

J'étais sincère ; La joie m'emplissait le cœur. Cela faisait une dizaine de jours que nous ne nous étions pas parlé. Les choses revenaient lentement à leur place. L'Assise boudait. Elle me laissait tout le travail ménager à faire. Une façon pour elle de me rappeler que ma tâche était celle d'une domestique ou au mieux d'une femme de ménage. Or, dès le départ, le Consul m'avait traitée autrement. Je n'étais ni une bonne ni une infirmière pour handicapé. L'assise essayait par de misérables astuces de me détacher du Consul. Elle installa dans un coin de la cuisine un matelas et m'indiqua que c'était là dorénavant ma chambre. Je ne protestai pas. Elle était chez elle. Cela ne me dérangeait pas. Dormir entre les marmites, à la belle étoile ou dans une chambre confortable m'était égal. Je n'avais pas de bagages à déménager. Je dormis dans la cuisine et fis un rêve merveilleux. Il y était question de voyage, de bateau et de baignade dans une eau pure.

Le matin j'entendis une dispute entre l'Assise et son frère. C'était bref mais vif. Était-ce une mise en scène faisant partie d'un scénario élaboré autour de ma présence dans cette maison ? Ou bien n'était-ce qu'une des colères de l'aveugle dont l'une des manies n'ont pas été respectée ? Peut-être reprochait-il à sa sœur de m'avoir exilée dans la cuisine... »

**Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*.**

## Cours n°08

### La sociocritique

Par son objet, ses hypothèses heuristiques et sa problématique générale, la sociocritique se distingue radicalement aussi bien de la sociologie empirique que de la sociologie de la littérature. Elle ne s'occupe ni de la mise en marché du texte ou du livre, ni des conditions du processus de création, ni de la biographie de l'auteur, ni de la réception des œuvres littéraires. Elle ne tient pas ces dernières pour un document historique ou sociologique immédiatement lisible comme un exemple ou comme une preuve. Elle n'isole et ne prélève pas des « contenus ». Sa logique épistémologique n'est pas une logique de la preuve, mais une logique de la découverte appliquée aux procès de sens engagés par les textes.

C'est en lui donnant pour objet le texte considéré comme matière langagière, procès esthétique et dispositif sémiotique que Claude Duchet trace dès la fin des années soixante son programme. Au cours de l'analyse des procédures de mise en texte, la « sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non dit ou l'impensé, les silences », écrit Duchet, à quoi peuvent s'ajouter les contradictions, les passages énigmatiques, les dérives sémiotiques, les inutilités (personnages surnuméraires, énumérations hasardeuses), l'invention pure et simple (d'une langue par exemple), les relations sémantiques curieuses, les conflits poétiques ou les apories narratives, en clair : tout ce qui relève du sens et non de la signification (étant entendu que le sens est toujours mouvement et la signification arrêt), tout ce qui témoigne d'un déplacement sémiotique productif, tout ce qui porte la trace d'une complexité sémantique et de ce saut véritable dans l'imagination qui caractérise les textes de littérature.

Il se comprend à partir de là que la sociocritique ne soit pas *une* théorie ni une science. Non qu'elle ne mobilise pas des ressources théoriques, non qu'elle ne se pose pas des questions méthodologiques, non qu'elle ne soit animée d'un désir de connaître, mais elle vise nécessairement d'abord le particulier et non le général.



L'étude de la mise en texte se nourrit des méthodes de description des textes mises au point dans ce qu'il est convenu d'appeler la « théorie littéraire » et c'est la facture même du texte considéré qui appelle le mode de description *ad hoc*. Cela signifie que faire de la sociocritique peut se faire en convoquant la simple analyse de texte, la thématique, la narratologie, la rhétorique, la poétique, l'analyse de discours, la linguistique textuelle, *etc.* et ce qu'il faudra, y compris, par exemple, la praxématique ou la psychanalyse, mais cette convocation en sera une de moyens, non d'une fin.

Il revient au sociocriticien de choisir le mode d'analyse et de description approprié ; il ira aussi vers ses penchants personnels et sera prié d'avoir de l'imagination. Quand bien même elles paraîtraient aller de soi, ces précisions ne sont pas inutiles en ces temps où l'enseignement des lettres lui-même tend à réduire a une peau de chagrin la liberté interprétative des jeunes lecteurs. Elles posent que la sociocritique est une lecture active des textes sans considération autre que très secondaire des processus de création et de réception, lesquels sont axiomatiquement hors de sa portée. Et elles soulignent pourquoi la sociocritique ne peut pas être une sociologie de la littérature : en effet, raccorder une construction herméneutique dont le critique/lecteur est responsable à des faits matériels concernant la carrière ou l'existence de l'auteur, que ceux-ci soient formatés en « position dans le champ » ou indexés dans une « biographie sociologique », c'est ou bien rejoindre une tradition occultiste qui voyait partout la patte d'une conspiration de la matière ou bien chérir sans le savoir le fétichisme épistémologique<sup>2</sup>.

Comme l'observe Pierre V. Zima dans un article du *Dictionnaire des littératures de langue française* (Beaumarchais, Couty et Rey, Bordas, 1987), ce terme « désigne de nombreuses approches théoriques disparates qu'il est impossible de subsumer sous une définition à la fois univoque et nuancée » (p. 2344). S'il est vrai, d'autre part, que ces approches ne se sont imposées en France qu'à partir des

---

<sup>2</sup> Pierre Popovic Département des littératures de langue française (Université de Montréal) Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST) (La première partie du cours est prise de ce document !), <https://journals.openedition.org/pratiques/1762#tocto1n2,consulté> le 28/10/2021.

années 1960, il convient d'en situer les prémisses dès la fin de la Libération, avec les essais de Jean-Paul Sartre sur la fonction sociale de l'écrivain dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (Gallimard, 1948), et surtout avec les travaux de Lucien Goldmann, philosophe d'origine roumaine, qui remet en cause la théorie marxiste orthodoxe de l'œuvre comme « reflet » des rapports de production, en redécouvrant celle de « vision du monde » introduite au début du siècle par la figure marquante de Georg Lukacs.

Bien que continuateur des travaux du premier Lukacs, Lucien Goldmann (1913-1970) en a expérimenté les concepts, non plus sur des formes littéraires (comme le roman ou l'épopée, privilégiées chez Lukacs), mais sur des œuvres et des ensembles d'œuvres en tant que révélateurs d'une « vision du monde » structurant une réalité sociale : tel est l'enjeu de son principal ouvrage *Le Dieu caché* (Gallimard, 1959), contribution la plus importante à ce jour de la sociocritique, en ce sens que Goldmann fait de la « vision tragique » du jansénisme un principe de cohérence dans l'explication d'un ensemble d'œuvres du passé :

« Notre hypothèse est que le fait esthétique consiste en deux paliers d'adéquation nécessaire : - a) Celle entre la vision du monde comme réalité vécue et l'univers créé par l'écrivain. - b) Celle entre cet univers et le genre littéraire, le style, la syntaxe, les images, bref les moyens proprement littéraires qu'a employés l'écrivain pour s'exprimer. Or, si l'hypothèse est justes, *toutes les œuvres littéraires sont cohérentes et expérimentent une vision du monde.* » L. Goldmann, *Le Dieu caché*, p. 349.

Ce postulat de cohérence est d'autant plus nécessaire à l'auteur - qu'il lui permet de mettre la « vision tragique » commune aux *Pensées* de Pascal et au théâtre de Racine en adéquation avec l'univers sociopolitique de la noblesse sous la monarchie de Louis XIV comme avec « l'idéologie du jansénisme "extrémiste" » (préface du *Dieu caché*, p. 7), et de valider ainsi la méthode qui consiste à montrer comment « les faits humains constituent toujours des structures significatives globales, à caractère à la fois pratique, théorique et affectif ».

Sans jamais confondre pour autant l'œuvre avec un quelconque « reflet » de ces structures, Lucien Goldmann, sous l'influence du courant structuraliste, tiendra à systématiser sa démarche en lui donnant le nom de « structuralisme génétique », dénomination qui rend compte du fait que « *les structures* de l'univers de l'œuvre sont homologues aux *structures* mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elles, alors que sur le plan des contenus, c'est-à-dire de la création d'univers imaginaires régis par ces structures, l'écrivain a une liberté totale » (*Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964, p. 345). On se sait pas quels infléchissements probables Goldmann, disparu prématurément, eût donnés à ses recherches après le reflux du structuralisme, dans la mesure où la notion d'«homologie » laisse entier le problème de la spécificité littéraire des œuvres : comment penser, en effet, une « liberté totale de l'écrivain », quant aux contenus, en la dissociant des structures de l'œuvre ?

C'est le sens de l'objection principale formulée par Serge Doubrovsky : « À suivre Goldmann, on ne sent guère de différence (et il ne la sent guère lui-même) entre un littérateur et un philosophe, entre Racine et Pascal [...]. Aussi le critique confond-il volontiers poètes et penseurs, en les citant indistinctement dans ses énumérations » (*Pourquoi la nouvelle critique ?* p. 162).

### **Héritages et courants de la sociocritique**

Au-delà du désaccord, qui, avec le recul historique, porte sans doute moins sur la problématique du *Dieu caché* que sur les risques d'y voir un modèle reproductible, cette objection soulève deux questions de fond quant à la finalité de la sociologie littéraire.

La première, explicitement posée par Goldmann - celle de la « liberté totale » de l'écrivain - peut recevoir différentes réponses, selon l'époque considérée, mais aussi selon la philosophie de la liberté du critique. Ainsi, dans son essai de 1948, Sartre, avait noté qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle :

« La littérature, qui n'était jusque-là qu'une fonction conservatrice et purificatrice d'une société intégrée, prend conscience en lui [l'écrivain] et par lui de son autonomie [...]. De ce fait même, elle aboutit à poser,

contre la spiritualité ossifiée de l'Église, les droits d'une spiritualité nouvelle en mouvement, qui ne se confond plus avec aucune idéologie et se manifeste comme le pouvoir de dépasser perpétuellement le donné, quel qu'il soit. »

J.-P.Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* pp. 130-131.

Ce « pouvoir de dépasser perpétuellement le donné », qui ne pouvait alors s'entendre qu'à partir d'une conception « existentialiste » de la littérature, a l'intérêt de faire de l'acte d'écrire et surtout du choix d'une forme d'*écriture* — notion que Barthes développe en 1953 dans *Le Degré zéro de l'écriture* - le lieu de la liberté de l'écrivain. La seconde question, en revanche, met en cause le choix même des textes étudiés (comment, en effet, comparer l'écriture fragmentaire des *Pensées* au canon de la tragédie classique ?) et, au-delà, déplace l'objet de ce que devrait être une véritable sociocritique, au sens où Pierre V. Zima la définit dans son *Manuel de sociocritique* (Picard, 1985), c'est-à-dire une sociologie du texte, et non plus des œuvres. La différence entre les deux disciplines tient essentiellement à ce que la sociologie du texte considère ses différentes composantes comme des valeurs sociales autant que des structures linguistiques : « les valeurs sociales n'existent guère indépendamment du langage » (*ibid.*, p. 141). On peut se demander, toutefois, si, dans cet ouvrage, les analyses sociocritiques de *L'Étranger* de Camus, de *L'Homme sans qualités* de Musil, de *À la recherche du temps perdu* de Proust, n'aboutissent pas à une sociolinguistique des discours dont s'imprègne toute littérature, laissant inexplicite la rupture opérée par *l'écriture* au sein même des pratiques discursives dominantes.

On ne saurait inventorier ici les multiples courants de la sociocritique qui, pour ne pas se référer nécessairement à une école de pensée, n'en apportent pas moins de précieux éclairages sur les conditions de production du texte littéraire, romanesque ; on citera, en particulier, Henri Mitterrand (*Le Discours du roman*), Pierre Barbéris et ses nombreux ouvrages sur le XIX<sup>e</sup> siècle (dont *Balzac et le mal du siècle*), Jacques Leenhard enfin (*Lecture politique du roman « La Jalousie »*

d'Alain Robbe-Grillet, Éd. de Minuit, 1973), auteur de l'article « Sociologie de la littérature » de *L'Encyclopédia Universalis*.

Puisque l'un des traits communs à ces critiques est d'introduire d'emblée la dimension politique au centre du phénomène littéraire, il faut ici mentionner l'importance de celui qui fut en ce domaine un précurseur, Walter Benjamin (1892-1940), figure marquante de l'Institut de recherches sociales de Francfort (devenu après la guerre l'école de Francfort).

Dans un article-programme de 1931 (« Histoire littéraire et science de la littérature », *Poésie et révolution*, Denoël, 1971), W. Benjamin proposait, en ces termes, de faire de la temporalité historique, la condition même de la littérature : « Il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires en corrélation avec leur temps, mais bien, dans le temps où elles sont nées, de présenter le temps qui les connaît - c'est-à-dire le nôtre » (id, p. 7).

Cette formulation, par son tour dialectique, rend compte, non seulement du caractère fondamentalement temporel de la lecture et des formes littéraires comme phénomènes transitoires, mais aussi de leur historicité, en ce sens qu'elles ne peuvent signifier, par-delà leurs conditions socio-historiques d'émergence, qu'en se transformant, puisque les conditions mêmes de notre perception ne cessent et ne cesseront de se modifier. En d'autres termes, si la littérature nous lit autant, sinon plus, que nous ne la lisons, elle ne saurait jamais se définir par une quelconque totalité, ni s'appréhender sur le mode de la linéarité.

Se démarquant par avance de la sociologie de la littérature telle qu'on l'a présentée, et récusant surtout l'autorité d'une critique traditionnelle qui prétendait appliquer à la littérature des concepts à valeur de totalité (comme le « génie » ou le « créateur »), W. Benjamin a montré avec sa lecture de Baudelaire comment « l'allégorie » dans *Les Fleurs du mal* était une réponse à la transformation de l'œuvre d'art en marchandise :

« Ce sont ces transformations qui, par la suite, à côté d'autres transformations dans le domaine de l'art, ont conduit surtout au déclin de la poésie lyrique. Le caractère unique des *Fleurs du mal* vient du

fait que Baudelaire répond à ces transformations par un livre de poésie. C'est en même temps l'exemple le plus extraordinaire d'attitude héroïque que l'on puisse trouver dans sa vie. »

W. Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 234.

Bien que restée isolée en son temps, l'étude de W. Benjamin demeure exemplaire par sa méthode en se distinguant de la plupart des actuelles approches sociocritiques tant par son objet - un recueil poétique qui, à la différence de l'œuvre romanesque, résiste à la notion de totalité a priori - que par la nouveauté du problème qu'elle pose : « Baudelaire a écrit un livre qui, d'entrée de jeu, avait peu de chance de toucher immédiatement le public » (*ibid.*, p. 149). En faisant du divorce entre l'œuvre et sa réception l'axe de sa lecture des *Fleurs du mal*, il posait les jalons d'une critique centrée sur la question, longtemps délaissée, du destinataire de la littérature.

---

## Application

### Texte

On peut relever que les théories de la réception tendent à occulter le problème de l'appréciation historique des œuvres, en évitant de se prononcer sur leur mérite. Ce faisant, sa fonction est plus descriptive (soucieuse de rendre compte du fonctionnement des textes à travers l'histoire ou les modalités de leurs réceptions) que véritablement critique (se prononçant sur la qualité d'une œuvre). Cette distinction, qu'il faut toutefois se garder de schématiser, recoupe celle qu'établissait pour sa part Valéry parmi les rapports possibles entre une œuvre littéraire et ses lecteurs : « *Certains ouvrages sont créés pour leur public. Certains d'autres créent leur public.* »

Mais cette remarque vaut plus généralement, pour ce que l'on appelle la sociocritique, néologisme qui, comme le souligne Claude Duchet, ne désigne jamais qu'un « *entre-deux* », c'est-à-dire un mode de lecture du texte, en tant qu'il est « *indissociable des formes de culture ou d'enseignement par quoi il est transmis (...). Il n'y a pas de texte pur. (...) Nul n'est jamais le premier lecteur d'un texte, même pas son « auteur* ». »

Jérôme Roger, *La Critique Littéraire*, Dunod, Paris, 1997, p. 78.

### Texte

La littérature est « polysémique » et dépourvue de conclusion et de sommation sémantique assurées, non pas par contraste avec l'en-dehors, la non littérature, qui serait monosémiquement et « consensuellement » capable de connaître un monde intelligible et transparent, mais justement parce qu'elle ne fait que refléter en synecdoque - non pas « le réel » comme naguère on a pu le dire - mais le discours social dans sa confuse mouvance et son incapacité essentielle à jamais pouvoir connaître ce réel dont l'énigme, décidément, ne se résout pas.

Claude Duchet, réfléchissant sur et avec Bouvard et Pécuchet, écrivait : « On ne peut véritablement penser l'histoire qu'à travers l'imaginaire. » De quoi je tire que

les multiples discours publics et savants qui pensent et énoncent l'Histoire comme positivité narrable et intelligible, source d'enseignements et d'*exempla* moraux, déploiement téléologique, interpellation mobilisatrice et civique, ne la pensent pas vraiment et que la fiction qui la pense ou la *non-pense* comme brouhaha d'explications exclusives et spécieuses, comme; obscure ironie ultime, a raison à sa manière, c'est-à-dire qu'il y a une raison littéraire -fictionnelle qui vient ironiquement occuper le trône de la Pensée après la défaite de la raison civique et savante. [...]

Ce n'est donc pas la littérature en soi, en une singularité qui serait bien gratuite dans un monde cohérent et intelligible, qui est opaque, cryptosémique, de sens ambigu et évanescent : c'est le discours social, le discours du monde qu'inlassablement elle transcrit, comme font à la fin (non écrite) du roman de Flaubert, Bouvard et Pécuchet, qui est effet, malgré les évidences superficielles des grandes hégémonies et des légitimités, une « histoire pleine de bruits et de fureur » et qui dans sa sommation ne signifie rien.

Marc Angenot, *Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social*, pp(9-10).

## **Texte**

Nous avons à un niveau théorique une explication globale de la société que nous pouvons reprendre sous une autre forme en distinguant trois niveaux : celui de l'économique (travail de transformation de l'homme sur son environnement), le politique (travail d'organisation de la vie sociale selon des objectifs de pouvoir), celui de l'idéologique (le rapport des hommes à leurs activités et à leur insertion dans un monde, s'exprimant par toutes sortes de langages).

Cette introduction à la sociocritique peut se synthétiser par ces réflexions empruntées à C. Duchet :

« Effectuer une lecture socio-critique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace



conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels.

Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la sociocritique interroge l'implicite, les présupposées, 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 ».

Antérieurement, P. Macheray précisait que deux questions étaient à poser à l'œuvre : celle de ses structures et à partir d'elles de « son inscription dans l'histoire idéologique » (p. 114) : « ce qu'il faut faire donc, c'est montrer comment à travers l'étude d'un travail d'expression il est possible de faire apparaître les conditions de son travail » (p. 113)

Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1995, pp (263-264).

### **Texte :**

Ma mère, femme qui avait choisi le silence et la résignation, plus par calcul que par fatalisme, me dit un jour où des mots très durs de mon père la blessèrent profondément : « Ma fille ! prie avec moi pour que dieu ou le destin fasse que je meure en ta vie et qu'il m'accorde un mois ou deux de vie après la mort de ton père ! Je voudrais pouvoir respirer quelques jours, quelques semaines en son absence, une absence absolue. C'est mon seul désir, mon unique souhait. Je ne voudrais pas partir en sa vie, car je partirais doublement meurtrie, horriblement saccagée, humiliée. J'ai décidé de vivre dans le silence de la voix étouffée par mes propres mains.

Mais qu'il me soit donné un temps, même court, pour crier une fois pour toute, pousser un cri, un seul, un cri qui viendrait du tréfonds de l'âme, de très loin, de plus loin que ta naissance, un cri qui est là, tapi dans ma poitrine. Il attend, et je

vivrai pour ne pas mourir avec ce cri qui me mine et me ravage. Prie pour moi, toi ma fille qui sais la vie des deux faces, qui sais lire dans les livres et dans la poitrine des saints... »

J'avais oublié jusqu'au son de sa voix. Ma mère, femme mise à l'écart par le père et à cause de mon histoire. Elle me disait « ma fille » comme si rien ne s'était passé durant vingt ans. Je ne peux pas dire que je l'aimais. Quand elle ne suscitait pas en moi de la pitié –ce sentiment de honte amère ou de colère certes sérieuse-, elle ne comptait pas, c'est-à-dire qu'elle n'existait pas. Je ne la voyais pas et j'oubliais qu'elle était ma mère.

**Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée.***

# **VOLET 05**

## Cours n°09

### La critique de la réception

#### **De quel lecteur parle-t-on ?**

Si, comme le soulignait Vincent Kaufmann en 1981, « une grande partie des travaux de la critique et de la théorie littéraires s'articulent aujourd'hui autour de la question de la *lecture* » (« De l'interlocution à l'adresse », *Poétique*, n° 46, p. 171), il convient de situer cette évolution incontestable dans le double contexte d'une remise en cause de la thèse de l'autonomie de la littérature, posée par Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*.

Il faut, en effet, prendre en compte, d'une part, la nouveauté de la question « Pour qui écrit-on ? » posée en 1948 par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature*, de l'autre, les théories allemandes de la réception (ou « école de Constance », voir plus haut), auxquelles la revue *Poétique* a consacré un numéro spécial (n° 3, 1979). Si ces deux courants de pensée semblent confirmer l'intuition de Valéry, selon laquelle c'est moins l'auteur que les fluctuations du lecteur qui « constitueraient le vrai sujet de l'histoire de la littérature » (*Cahiers*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1974, t. II p. 1167), ils ne partagent aucunement la même conception du lecteur. Tandis qu'aux yeux de Sartre, le lecteur pose toujours à l'écrivain la question de *l'autre*, l'esthétique de la réception pose le lecteur comme « modèle » préalable de l'écriture.

#### **Le lecteur comme question**

Il s'agit essentiellement pour Sartre de montrer (à partir d'exemples limités à la réception des *Nourritures terrestres*, du *Silence de la mer*, ou du *Mariage de Figaro*) en quoi « écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire », et que « chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière. Aussi y a-t-il en chacun un recours implicite à des institutions, à des mœurs, à certaines formes d'oppression et de conflit, à la sagesse, à la folie du jour [...] » (*Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 90). Si l'on conteste à la littérature toute prétention à l'autonomie, pour l'envisager comme une réalité inéluctablement

intersubjective - analogue au « Nous sommes embarqués » de Pascal (*ibid.*, p. 97) - il devient alors nécessaire d'opposer au postulat positiviste de l'explication des œuvres par le *milieu*, l'existence de l'«autre », comme question et non comme réponse. Voici comment Sartre analyse chacun des termes du débat :

« On sera tenté de reprocher sa vaine subtilité et son caractère indirect à tout essai d'expliquer un ouvrage de l'esprit par le public auquel «il s'adresse. [...] Ne convient-il pas de s'en tenir à la notion tainienne du « milieu » ? Je répondrai que l'explication par le milieu est en effet *déterminante* : le milieu *produit* l'écrivain; c'est pour cela que je n'y crois pas. Le public l'appelle au contraire, c'est-à-dire qu'il pose des questions à sa liberté. Le milieu est une *vis a tergo* ; le public au contraire reste une attente, un vide à combler, une *aspiration*, au figuré et au propre. En un mot c'est *l'autre*. »

J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*

p. 96.

Puisque l'altérité fonde la communication littéraire, alors, la sociologie de la littérature ne saurait plus être l'histoire linéaire de ce qui la détermine, mais au contraire une histoire discontinue des « situations » - selon le mot de Sartre - par lesquelles un auteur accepte ou refuse de s'inscrire dans cet « appel » informulé du public.

### **À la recherche d'un « modèle » du lecteur**

C'est, en revanche, pour penser, non plus d'un point de vue existentiel mais exclusivement esthétique, les effets de la forme même d'un texte sur cette « attente», que l'école de Constance a élaboré une théorie de la lecture à partir de la description des modèles culturels (notamment les genres littéraires) qui permettraient au lecteur de recevoir une œuvre nouvelle, et, réciproquement, à cette œuvre d'être « lisible ».

Ce changement de perspective implique que l'« attente » du lecteur s'inscrive cette fois dans le cadre des théories de la communication (c'est-à-dire de la

pragmatique) et de l'interprétation (d'où le retour à la notion d'herméneutique), fondée sur la notion d'« horizon d'attente ». Chez Hans Robert Jauss, la notion «d'horizon d'attente » a une double fonction.

Elle désigne tout d'abord comme chez l'historien des sciences Thomas Kuhn, l'ensemble des catégories de référence qui rendent possibles la compréhension d'une œuvre d'art ou d'une théorie scientifique à tel moment de l'histoire. Transposées à la littérature, ces catégories de la réception supposent, par exemple, la connaissance partagée de ces cadres esthétiques élémentaires que sont les genres littéraires.

Mais l'horizon d'attente constitue aussi une pièce essentielle de la production du « sens » de l'œuvre, puisque celle-ci, par définition, contient à la fois le texte et la possibilité de sa réception par le lecteur. L'histoire des horizons d'attente successifs d'une œuvre, tels que le critique peut les reconstituer, actualisera alors « le » sens possible de l'œuvre.

Cette inscription de l'œuvre dans le domaine de ce qu'il est convenu d'appeler la pragmatique littéraire (c'est-à-dire une conception de l'œuvre et de la lecture comme relevant du phénomène de la communication) réhabilite le statut et la figure du lecteur dans le processus même de l'écriture. Les travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie sont ainsi fondés sur l'hypothèse d'un « pacte de lecture » implicitement scellé entre l'auteur et le lecteur : par exemple, l'épigraphe choisie par Michel Leiris pour *L'Afrique fantôme* -relation d'une mission ethnographique - suggère au lecteur le caractère pour le moins paradoxal du texte, puisqu'elle provient des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau.

La recherche d'un modèle rhétorique de la lecture, c'est-à-dire la façon dont un texte construit et ordonne la réceptivité du lecteur, constitue enfin l'autre pôle de la critique de la réception, avec les travaux d'Umberto Eco (*Lector in fabula*), et surtout ceux de Michel Charles : « Il s'agit d'examiner comment un texte expose, voire "théorise" explicitement ou non, la lecture ou les lectures que nous en faisons ou que nous pouvons en faire » (*Rhétorique de la lecture*, p. 9).

En procédant, par exemple, à l'examen détaillé des stratégies de séduction et de provocation du lecteur que mettent en œuvre la première strophe des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, ou le prologue du *Gargantua* de Rabelais, Michel Charles entreprend de fonder une théorie d'ensemble de la lecture littéraire :

« De fait tout livre, plus ou moins consciemment, plus ou moins fortement, tend à ébranler un mode de lecture (ou une habitude de lecture). Dès lors le lecteur se trouve devant une alternative : ou bien il « résiste » et préserve soigneusement, jalousement, son mode de lecture - il manque ainsi la « nouveauté » du livre qu'il lit - ou bien il « se laisse faire », se laisse lire, donc lit vraiment. »

M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, p. 24.

---

## **Application**

### **Texte :**

« Jauss emprunte le couple conceptuel question/réponse à Gadamer, mais renverse le processus dialogique décrit par ce dernier. Pour Gadamer, c'est le texte lui-même qui « pose une question à l'interprète » Pour Jauss au contraire, « le questionnement de la réception (...) part du lecteur pour aller vers [le texte] ; en l'inversant, on ne retombe pas seulement dans le substantialisme des questions éternelles et des réponses immuables ; (...) on méconnaît aussi que les potentialités du caractère artistique transcendent la question immédiatement posée et sa réponse immédiate ». Le lecteur prend l'initiative du dialogue, pose une question ; ce n'est qu'alors que l'œuvre commence à exister. A la différence de Gadamer, Jauss ne croit d'ailleurs pas à une immédiateté du dialogue : celui-ci est toujours médiatisé par une tradition d'interprétation.

Ce renversement du rapport question/réponse n'est cependant pas affirmé en toute rigueur par Jauss. L'œuvre remplit tantôt la fonction de la question, tantôt celle de la réponse dans « une réflexion herméneutique qui s'ouvre par une question

posée à la réponse héritée d'une tradition d'interprétation, qui revient à la question originelle, reconstituée ou hypothétiquement formulée, et nous ramène, à travers le changement d'horizon des concrétisations, à la question révisée qui doit être posée aujourd'hui ou qui est « impliquée pour nous », et à laquelle le texte peut répondre implicitement pour nous ou bien ne pas apporter de réponse ». La « réponse » est tantôt la réponse du texte lui-même, tantôt celle de la « tradition d'interprétation » ; la question est tantôt « notre question » (« issue de la situation présente »), tantôt une « question posée à la réponse héritée de la tradition d'interprétation », tantôt une « question impliquée pour nous » (par la réponse du texte ou bien par la tradition d'interprétation ?). On se heurte ici à des difficultés terminologiques insurmontables. »

Isabelle Kalinowski, *Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception*  
De « L'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la  
littérature » (1967) à « Expérience esthétique et herméneutique littéraire (1982) »  
p. 151-172

### **Texte :**

« Jacques commença l'histoire de ses amours, c'était l'après-dîner : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs.

Les voilà fourvoyés, voilà le maître dans une colère terrible et tombant un grand coup de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : « celui-là était apparemment écrit là-haut »...

Vous voyez, lecteur que je suis en beau chemin et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques...

L'aube du jour paru. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin. Et où allaient-ils ? Voilà la seconde fois que vous me faites cette question.

Qu'est-ce que cela vous fait ? Si j'entame le sujet de leur voyage, à Dieu les amours de Jacques...

Ils allèrent quelques temps en silence. »

**Denis Diderot, *Jacques le Fataliste*.**



## **Cours n° 10**

### **La psychosociologie de la littérature**

Une des orientations de l'étude sociologique a attiré au domaine de la culture littéraire qui, à travers une théorie sociologique de la littérature s'intéresse au phénomène littéraire en général, dans lequel s'inscrivent d'un point de vue général toutes les œuvres culturelles. Ce sont les conditions de production et de consommation des œuvres littéraires, conditions qui constituent une médiation entre les œuvres et la société et qu'il faut observer pour comprendre le phénomène littéraire.

Dans le même esprit de considération de la relation entre l'œuvre et la société, Escarpit (1958) envisage la littérature à la fois comme processus et comme appareil.

Au niveau du processus, la société est dans la littérature : le sociologique y est un aspect du littéraire ; au niveau de l'appareil de la littérature et de la société : le littéraire est un aspect de sociologique. C'est au niveau comme médium du processus et comme instrument de l'appareil et non pas au niveau de l'œuvre comme projet de processus, qu'il y a rencontre du sociologique et du littéraire.

Escarpit distingue alors une sociologie de l'écriture (la production par l'auteur et surtout par l'éditeur), une sociologie du livre (la distribution du livre par le libraire) et une psychosociologie de la lecture (la consommation par le public).

#### **La psychosociologie de la lecture :**

Tout écrivain, au moment d'écrire, a un public présent à la conscience, ne serait-ce que lui-même. Ce public est d'abord fictif avant qu'il ne soit réel. Cette considération enchaîne l'écrivain à son public car l'écrivain est prisonnier de l'idéologie de ce dernier.

Entre l'auteur et son lecteur se met en place un processus de lecture (selon H. R Jauss) un jeu de questions et de réponses qui est lié à l'action et à l'effet de et sur

la tradition. Cette tradition résulte d'une identification synchronique ou diachronique de l'horizon d'attente qui est un va-et-vient entre le passé et le présent et qui fait varier l'interprétation et la réception et qui fait que le lecteur ne connaisse le passé que par rapport au présent, c'est ce que l'Ecole de Constance, qui est un groupe d'étude fondée par Jauss et Wolfgang Iser, nomme la fusion d'horizons.

La tradition est aussi la résultante du consensus ou des canons esthétiques qui constituent le code esthétique du lecteur aux compétences partagées et qui forment une communauté qui est dite communauté interprétative.

La compréhension d'un texte du point de vue de la linguistique classique est considérée dans son rapport un référent non linguistique préexistant au texte, d'où le texte est dénotation, tandis que le style d'écriture établi par l'auteur n'est que décoration. Pour chaque énoncé produit par l'émetteur nous disposons d'une multitude de lectures aussi différentes les unes des autres.

Pour que la communication se fasse sans difficultés, il faut que l'émetteur et le récepteur disposent des mêmes séries pragmatiques. La lecture d'un texte et le fait d'en dégager la signification se fera à travers la prise en considération des paradigmes. C'est en définitif, la perception des choix et de leur évaluation. Cependant, cette action de perception est rendue délicate par la complexité des procédures combinatoires des textes. Le sens d'un texte est défini par la somme de rapports établi entre le texte réalisé et le texte virtuel.

Dans cette perspective du passage entre les différents types de textes, la lecture devient la perception de ce travail de manipulation entrepris sur les textes originaux et sur les interprétations.

Le texte est lisible pour le lecteur car il fonctionne selon les lois dont il dispose déjà, « car le lecteur a lu depuis toujours, chaque signe déclenche un souvenir et rentre dans le cadre d'une longue expérience, le roman est su avant d'être parcouru ». Ainsi le lecteur propose comme réécriture d'autres textes prenant ainsi en compte l'expérience antérieure du lecteur.

En définitive, la lecture n'est pas cette entrée dans un espace inconnu, c'est plutôt la recherche d'une confirmation qui commence dès les premiers signes d'ouverture qui sont : le titre, la couverture, le format, l'édition...

Dans toute lecture, le lecteur est souvent confronté à des textes de plusieurs centaines de pages qu'il est difficile de lire d'un seul et donc que le lecteur va partager en plusieurs jours sinon en plusieurs semaines, et donc le texte est sujet de processus d'enfouissement et d'éparpillement.

De ce fait, ce qui permet dans un texte au lecteur de suivre l'intrigue et de comprendre l'instance narrative, c'est l'intégration de signes verbaux à travers leur stabilisation, ce qui représente de signaux annonciateurs de séquences d'information et un système de renvoi et de projections disséminées dans le texte.

La fonction de ce système est de provoquer des pauses durant lesquelles se fera un transfert des données acquises de la mémoire immédiate vers la mémoire sémantique. Sans ce système de renvoi qui représente une cohésion interne du texte, ce dernier serait illisible. Ces différents procédés visent à assurer le suivi de la lecture et le continu du texte « ce qui au niveau des référents est divers, discontinu, hétérogène, devient au niveau du texte cohérent, construit et lisible ».

Le renvoi par la prise de position idéologique est dit aussi accommodation, du fait qu'il représente le point de focalisation sur lequel se fixe l'attention du lecteur dans le parcours qu'il effectue parmi les parties structurant le texte.

Ces accommodations donnent lieu à des modes de lecture qui représentent les types de lecture que choisit consciemment chaque lecteur, selon que ce lecteur soit ou ne soit pas initié à la lecture. Ces modes de lectures sont au nombre de trois :

Lecture factuelle (phénoménale) : faire la connaissance des faits ;

Lecture identifico-émotionnelle : le fait de s'identifier au personnage ;

Lecture analytico-synthétique : le fait d'analyser et de chercher le fond.

Selon ces trois modes de lecture, le système de valeurs des individus est considéré comme l'une des composantes de la conscience sociale. Le lieu du développement de ce système de valeur est situé dans les groupuscules sociaux eux-mêmes. Les valeurs de l'individu dépendent d'abord de son appartenance à tel ou tel groupe.

---

## Application

### Texte :

La lecture a une influence positive sur notre esprit et notre vie. Sur un plan physiologique, il a été démontré que celles et ceux qui lisent sont capables d'incrémenter la connectivité de leurs neurones. Agréable passe-temps pour certains, obligation pour d'autres, la lecture est un exercice mental bénéfique.

"Tout comme nous prenons soin de nous en faisant du sport, nous devrions dédier 30 mn chaque jour à la lecture", Emili Teixidor (autrice catalane).

Favoriser la concentration et l'empathie, prévenir la dégénération cognitive et prédire le succès professionnel sont certains des bénéfices de la lecture. Pour Ángel Gabilondo, professeur de philosophie à l'Université de Madrid, "l'acte de lire fait partie de l'acte de vivre. [La lecture] crée, recrée et transforme. Une bonne sélection de livres est comme une bonne sélection d'aliments : nutritive".

Pour Emili Teixidor, "la lecture est le seul instrument que possède le cerveau pour progresser, elle nous offre l'aliment qui fait vivre le cerveau". Exercer son esprit par la lecture favorise la concentration. Même si, une fois apprise, la lecture semble un processus inné dans notre esprit, lire est pourtant une activité contre-nature.

L'être humain lecteur a surgi de sa lutte constante contre la distraction, car l'état naturel du cerveau tend à dériver face à n'importe quel stimulus nouveau. Ne pas être alerte, selon la psychologie évolutive, pouvait coûter la vie à nos ancêtres : si un chasseur ne prêtait pas attention aux stimuli qui l'entouraient, il risquait de se

faire dévorer ou de mourir de faim en ne sachant pas localiser les sources d'aliments. C'est en cela que rester immobile sur un processus tel que la lecture est contre-nature.

**(D'après Psychologues.net)**

**Texte :**

« Amis du Bien ! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité. J'ai menti. J'ai aimé et j'ai trahi. J'ai traversé le pays et les siècles. Je me suis souvent exilée, solitaire parmi les solitaires. Je suis arrivée à la vieillesse par une journée d'automne, le visage rendu à l'enfance, je veux dire cette innocence dont j'ai été privée.

Rappelez-vous ! J'ai été une enfant à l'identité trouble et vacillante. J'ai été une enfant masquée par la volonté d'un père qui se sentait diminué, humilié parce qu'il n'avait pas eu de fils. Comme vous le savez, j'ai été ce fils dont il rêvait. Le reste, certains d'entre vous le connaissent ; les autres en ont entendu des bribes ici ou là. Ceux qui se sont risqués à raconter la vie de cet enfant de sable et de vent ont eu quelques ennuis : certains ont été frappés d'amnésie ; d'autres ont failli perdre leur âme.

On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes. Même enfermée et isolée, les nouvelles me parvenaient. Je n'étais ni étonnée ni troublée. Je savais qu'en disparaissant, je laissais derrière moi de quoi alimenter les contes les plus extravagants. Mais comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes. »

**Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée.***

# **VOLET 06**

## Cours n° 11

### L'intertextualité

Mikhaïl Bakhtine : dialogisme et intertextualité

La notion d'« intertextualité » ayant connu, depuis une quinzaine d'années, une extension considérable, on n'en signalera que les deux orientations principales : d'une part celle du sémioticien américain Michael Riffaterre qui la définit comme « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » (« La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215) ; d'autre part, celle de Gérard Genette qui a entrepris d'établir la nomenclature de « tout ce qui met le texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes » sous le terme de *transtextualité* (*Palimpsestes*, Le Seuil, 1982, coll. « Points », 1992, p. 7), domaine qui n'est plus du ressort de la critique. Il faut, en revanche, souligner qu'au cours du dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, la notion de texte a constitué l'un des enjeux théoriques majeurs de la critique, au point que la notion de *textualité* a fini par supplanter parfois celle d'œuvre littéraire. Or l'« intertexte » pas plus que le « texte » ne sont des objets donnés, mais plutôt des hypothèses heuristiques destinées à faire découvrir comment la littérature cite, transforme et détourne tous les types de discours en usage dans une société. En ce sens, le texte littéraire étant relié à un ensemble implicite ou explicite d'autres textes, il transpose toujours - pour le mettre en valeur, le parodier ou l'interpréter- le discours d'autrui. Il révèle, de ce fait, son fonctionnement *dialogique*.

Ce concept, repris sous le nom d'intertextualité par Julia Kristeva à Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), contemporain des formalistes russes, s'applique, à l'origine, à des œuvres romanesques marquantes : celles de Rabelais et de Dostoïevski, dont le génie réside dans la mise en forme narrative de la condition essentiellement conflictuelle du discours (*cf.* notamment *L'Œuvre de François Rabelais*, 1965, trad. fr. Gallimard, 1970 ; *Les Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*, 1929, trad. fr. Le Seuil, 1967). Mais au lieu de lire dans le roman une sorte de reflet de l'idéologie, à l'instar de la sociocritique, Bakhtine y décèle au contraire la marque intrinsèque

d'une esthétique fondée –la relation de chaque énoncé aux autres énoncés - en d'autres termes sur ce que Bakhtine appelle le dialogisme du discours.

Philosophe et théoricien, Bakhtine s'attache donc à extraire les éléments génériques d'une stylistique du roman, en montrant que « le roman est un tout [...] un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » (« Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire », 1924, repris dans *Esthétique et théorie du roman*, 1975, trad. fr, Gallimard, 1978, p. 87).

Enfin, le caractère polyphonique du roman rendrait idéalement compte du fonctionnement sociolinguistique du discours. C'est ce dernier aspect des travaux de Bakhtine qui leur vaut le regain d'intérêt qu'ils connaissent aujourd'hui en France, puisqu'il permet d'envisager successivement tous les traits stylistiques relevant du caractère social, donc pluriel, du discours - qu'il s'agisse des divers types de discours intégrés au roman,, des diverses modalités du discours d'autrui selon qu'il est plus ou moins assumé par le narrateur (citation, allusion, parodie), du degré de présence des paroles rapportées (dialogue explicite ou discours narrativisé) ou à demi-rapportées, des manières, enfin, dont se représente le narrateur (ses interventions, son statut dans la narration etc.).

### **La relation aux textes est constitutive de tout texte : la production**

Le dialogisme précurseur de Bakhtine

Les théories de l'historien de la littérature russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) datent de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais ont été publiées plus tardivement, et connues en France dans la seconde moitié du siècle, notamment grâce à Julia Kristeva<sup>3</sup> ou Tzvetan Todorov. Ces derniers ont interprété les écrits de Bakhtine, et Julia Kristeva, en attribuant la paternité du concept d'intertextualité au linguiste russe, a adapté la pensée de Bakhtine à sa propre théorie. Ce dernier a exposé sa réflexion dans deux monographies sur Rabelais et Dostoïevski, et surtout, en ce qui concerne le dialogisme, dans *Esthétique et théorie du roman* et *Esthétique de la création verbale*. Dans la préface de ce dernier livre, Tzvetan Todorov

---

3 Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1976.



rappelle que la pensée de Bakhtine s'inscrit contre certains excès des formalistes russes, auxquels Bakhtine reproche d'avoir exagéré l'autonomie du texte en oubliant le contenu de l'œuvre littéraire, dans son rapport au monde, et sa forme comme intervention de l'auteur :

Quelles sont les grandes options de l'esthétique formaliste ? L'art et la littérature s'y définissent par ceci qu'ils ne servent pas des fins extérieures mais trouvent leur justification en eux-mêmes. Du coup, l'essentiel n'est pas dans la relation de l'œuvre avec des entités autres — le monde, ou l'auteur, ou les lecteurs —, mais dans la relation de ses propres éléments constitutifs entre eux. (T. Todorov, *Préface & Esthétique de la création verbale*, p. 9)

C'est pourquoi la théorisation du dialogisme par Bakhtine apporte un souffle nouveau à la linguistique et à la stylistique, alors trop fermées sur le texte clos :

On peut même dire franchement que l'aspect dialogique du discours et tous les phénomènes qui lui sont liés, sont restés jusqu'à une époque récente, en dehors de la linguistique.

Pour ce qui est de la stylistique, elle était complètement sourde au dialogue. Elle concevait l'œuvre littéraire comme un tout fermé et autonome, dont les éléments composent un système clos, ne présupposant rien en dehors de lui-même, aucune autre énonciation. (Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 97).

De *fait*, en définissant le dialogisme, Mikhaïl Bakhtine n'aura de cesse de relier le texte à son contexte, à son *auteur*, et aux auteurs qui l'ont précédé. Ce terme de dialogisme qu'utilise le linguiste, puisque le mot d'intertextualité n'existe pas encore, appartient à un réseau lexical plus vaste. Bakhtine utilise toute une série de termes qui mettent en valeur l'idée du dialogue des textes : « le roman [...] est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal ».

- L'invention du concept par Kristeva

Le mot « intertextualité », parfois orthographié dans ses débuts avec un tiret : « inter-textualité », apparaît pour la première fois dans un article de Kristeva précisément consacré à Bakhtine. Cet article sera repris deux ans plus tard dans le

recueil *Séméiotikè*<sup>4</sup>, mais entre-temps Julia Kristeva aura continué d'utiliser le terme, notamment dans le manifeste tel-quelien *Théorie d'ensemble*<sup>5</sup>, paru fin 1968. Philippe Sollers, un des initiateurs de la collection Tel Quel dans laquelle Julia Kristeva publie *Séméiotikè*, lui emprunte également le terme.

Comme en témoigne le titre de l'article fondateur, Kristeva étalait la filiation entre le dialogisme bakhtinien et l'intertextualité. Elle va reprendre alors le concept du linguiste russe, et en adopter les principales facettes :

Le statut du mot se définit alors a) *horizontalement* : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b) *verticalement* : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique. (*Séméiotikè*, p. 145)

On retrouve ici l'idée d'un dialogue entre les personnes de renonciation et entre les textes ; on retrouve encore la notion d'altérité chère à Bakhtine :

Ainsi, dans le va-et-vient entre le sujet et l'autre, entre l'écrivain et le lecteur, l'auteur se structure comme signifiant, et le texte comme dialogue de deux discours. (*Séméiotikè*, p. 156)

Le texte se fait lecture (citation et commentaire) d'un corpus littéraire extérieur, se construisant ainsi comme ambivalence. (*Séméiotikè*, p. 172)

Partie d'un commentaire des théories de Bakhtine qui venaient tout juste d'apparaître en France, la théorie de l'intertextualité s'élabore peu à peu, dans la conscience de cette filiation, mais sans hésiter évidemment à *adapter* le concept au nouveau cadre du structuralisme français, de Tel Quel et de la sémiologie ou «sémanalyse» souhaitée par Kristeva. Philippe Sollers à son tour revendique l'utilisation du terme de Kristeva et en donne une définition consensuelle :

Le concept d'*inter-textualité* (Kristeva) est ici essentiel : tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la *profondeur*. (« Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, p. 75)

---

4. (*Séméiotikè*), *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

5. *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968.

Le travail du texte est ainsi mis en relief, de même que les relations complexes qui s'entrecroisent dans un texte :

[...] il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent. (Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble*, p. 299)

Pour ce qui est des formes de l'intertextualité, elles se présentent sous différentes formes dans les textes. Certaines formes sont détectées sur le plan de la microstructure, tandis que d'autres, nous les repérons sur le plan de la macrostructure. Nous allons les présenter une par une en vue de faciliter la compréhension à l'étudiant.

### **- Sur le plan de la microstructure :**

Elles sont au nombre de trois : La citation, la référence et l'allusion. Elles sont détectables sur une microstructure, autrement dit, des micro-unités. Parfois, nous avons besoin de juste un paragraphe pour pouvoir les déceler, voilà pourquoi elles sont classées dans ce premier cas de figure qu'est la microstructure.

#### **1- La citation :**

Elle est le fait de rapporter les propos des autres sans se les approprier. Forme très explicite et claire pour le traitement intertextuel, elle signifie « *action de citer, de rapporter les paroles d'une personne, un passage d'auteur ; paroles, passages rapportés*<sup>6</sup> ». Elle consiste en la présence effective, dans un texte, d'un fragment d'énoncé appartenant à un autre énonciateur, et ayant fait l'objet d'une énonciation antérieure. Elle est signalée par plusieurs indices : Le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, les signes typographiques tels que les guillemets, et éventuellement, les deux points et l'italique.

Elle est une pratique très répandue. Parmi ses fonctions, nous prenons l'autorité dont l'importance est soulignée par Michel Butor dans le passage qui suit :

« Tout auteur, si solitaire qu'il puisse vivre, n'est qu'un moment de l'écriture (non du genre « écriture » forcément, mais de l'activité

---

<sup>6</sup> *Grand Larousse de la langue française*, Tome 2, p. 747.

écrivante tout entière), est le porte-parole en général fort peu conscient de tout un système d'auteurs parmi lesquels d'autres écrivains.

L'appel de citation est l'expression même de cette circulation d'*autorité* (curieux que nous ne disposions pas en français d'un terme moins étrange pour traduire l'anglais *authorship*), et tout texte nouveau peut être considéré comme citation variée de textes antérieurs en général mal localisés, diffus<sup>7</sup> »

Le sens de la citation est toujours bivocal, composé de la valeur de signification de la citation, augmentée du complexe des valeurs de répétition. Tous les textes qui citent, enrichissent en effet la signification de l'énoncé originel.

## **2- La référence et l'allusion :**

On admettra de nommer « référence » le fait de donner le titre d'une œuvre et/ou le nom d'un auteur auxquels on renvoie, qui accompagnent, ou non, une citation.

Dotées d'une fonction pédagogique, ces références attestent l'authenticité du fragment cité – et l'absence du plagiat.

Si elles sont fournies sans la citation, elles invitent le lecteur à se référer à l'auteur et au livre, indiqués.

Quant à l'allusion, elle constitue un fait d'intertextualité discret et implicite, parfois même, totalement, caché. Georges Molinié la définit ainsi :

« [...] selon laquelle un même signifiant prend un signifié par rapport à un autre signe du discours, et un signifié différent par rapport à un ensemble d'informations, extérieur à ce discours [...]. Il y a donc nécessairement jeux de deux réseaux linguistiques à la fois pour que la production de sens soit efficace ; mais il faut que chacun soit

---

<sup>7</sup> *Le livre et les livres*, repertoire IV, Paris, Minuit, 1974, p. 442.

homogène et que la rencontre se fasse, au point où l'un se ferme et l'autre s'ouvre, par un signe congruent ou deux isotopies.<sup>8</sup> »

Les allusions littéraires sont moins fréquentes que les allusions historiques. Certaines relèvent du jeu de mot qui leur procure une fonction linguistique. Voilà pourquoi un lecteur moins cultivé que l'auteur ou, tout simplement, appartenant à une autre sphère culturelle, risque de ne pas saisir les valeurs de l'allusion. Il la lira dans son contexte immédiat sans qu'il la renvoie à son intertexte qu'est la source de ce qu'il lit. Ce qui rend les choses difficiles est que l'allusion n'est pas affichée entre guillemets, ni en italique. Cela demandera un véritable effort intellectuel de la part du lecteur.

### **- Sur le plan de la macrostructure :**

Nous avons, à ce niveau, des pratiques intertextuelles qui s'appliquent à l'unité complète, ou à la totalité du livre. Voilà ce qui mène à dire qu'ils sont sur le plan macrostructural. Nous en énumérons trois.

#### **1- La parodie :**

Sur le plan étymologique, le terme de la parodie est ancien. Il remonte à l'épopée. Gérard Genette en fournit la définition suivante :

« La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou parodie minimale, consiste donc à reprendre littéralement, un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin ou si possible sur les mots [...] » (*Palimpsestes*, p. 28)

Parodier un texte veut dire le transformer ; appliquer un texte noble à un autre vulgaire, ou le contraire. Nous pouvons prendre à titre d'exemples, les articles de Kamel Daoud parus au journal d'expression française, *Le Quotidien d'Oran*. Cet auteur possède une demi-page intitulée *Raina Raikoum* où il transforme, continuellement, les situations sérieuses en comiques, ou tristes en satiriques de façon à faire passer le message. Ses textes ne font que sourire car ils rajoutent de nouveaux sens aux intertextes qui sont les textes initiaux.

---

<sup>8</sup> *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 12.

## **2- Le pastiche :**

Le pastiche est une autre forme intertextuelle qui s'applique à la macrostructure. Il est défini par Genette comme l'imitation du style d'un auteur. Nous appelons l'imitateur pasticheur, et la personne imitée, elle est pastichée. Le premier ne vole rien. Il peut reproduire les tics ou les manières langagières de son prédécesseur tout en le citant dans son texte ou à sa fin.

C'est, en fait, l'admiration qui pousse le pasticheur à écrire à la manière de l'autre. C'est un fait totalement volontaire, tout comme la parodie. Il pourrait, néanmoins, exister des formes involontaires de pastiches. Parfois, le pasticheur est tellement admiratif de son prédécesseur qu'il se trouve en train de l'imiter sans qu'il s'en rende compte.

Pour détecter cette forme intertextuelle, il faudrait que le lecteur ait une connaissance suffisante de l'écriture des deux auteurs (pasticheur et pastiché). Autrement, cette pratique serait difficilement décelée.

## **3- Le plagiat :**

Voici une autre pratique intertextuelle s'appliquant à la macrostructure, des parties importantes d'un ouvrage, voire même, le livre entier.

Le plagiat se définit comme le vol de textes entiers d'un autre auteur sans le signaler, autrement dit, en se les appropriant. Il est une forme refusée sur le plan littéraire, scientifique, et même juridique car les textes pillés ne sont pas déclarés.

Cette pratique n'est pas seulement une question juridique, elle est aussi un problème moral auquel s'intéresse la psychanalyse dont la réflexion de Schneider dans *Le Voleur de mots*<sup>9</sup>. Certains auteurs vivent dans la peur d'être plagiés, d'autres, au contraire, par manque de confiance en soi, se réfugient dans cet acte de plagier les autres. En tout cas, l'auteur, c'est toujours l'autre, au sens de Michel Schneider.

---

<sup>9</sup> Paris, Gallimard, 1985.

## Application

### Texte

L'intertextualité devrait permettre d'établir une typologie des discours plus fine que la classification générique habituelle. Mais dans cette perspective, l'intertextualité affecte-t-elle avec une égale importance tous les genres littéraires ? Bakhtine lie le phénomène au roman :

« Le dialogisme intérieur du discours (...) n'entre pas dans l'objet esthétique de l'œuvre (poétique) ; il est conventionnellement éteint dans le discours poétique. Dans le roman en revanche il devient un des aspects les plus essentiels du style prosaïque et subit une élaboration spécifique ». « Le roman commence avec la pluralité des langues, discours et voix et avec la prise de conscience du langage en tant que tel ».

Genette pour sa part, propose une conclusion, qu'il précise prudente et provisoire, selon laquelle « *l'hypertextualité règne plus massivement dans le monde dramatique (« à la scène») que dans le narratif. Et encore qu'elle s'investit moins volontiers dans les genres étroitement liés à une référentialité sociale ou personnelle : l'Histoire (encore que les historiens « transforment » beaucoup de documents), les Mémoires, l'autobiographie, le journal, le roman réaliste, la poésie lyrique. Mais il ne faut pas trop lourdement appuyer sur cette évidence : tous ces genres sont fortement codés et par conséquent marqués d'une large empreinte générique – parfois autant, disons, que la pure fiction romanesque* ».

Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1995, p. 282.

### Texte

Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, a placé les différentes pratiques intertextuelles selon les régimes sérieux, ludique et satirique. Pourtant, dans la mesure où la réécriture, faisant appel à la culture du lecteur, constitue un clin d'œil

complice à ce dernier, il nous semble que la réécriture est toujours ludique ; non qu'elle ait pour but de faire rire les lecteurs, comme une parodie outrancière, mais parce qu'elle établit cette complicité entre l'auteur et son lecteur, indispensable pour saisir la répétition et le renvoi intertextuel.

On peut donner comme exemple de cet esprit ludique de la réécriture les savoureux *Exercices de style* de Raymond Queneau. Bien sûr, il s'agit ici de réécriture intertextuelle : l'auteur se réécrit lui-même dans les limites d'un livre. Néanmoins, la réécriture y est bien massive, affichée, intentionnelle, et ludique. On sait que le point de départ du livre est un récit anodin, la coïncidence vécue par un narrateur qui repère un jeune homme dans le bus S et le retrouve deux heures après devant la gare Saint-Lazare. A partir de ce récit très simple, Queneau opère près d'une centaine de réécritures d'une petite page, dont le titre révèle principe. Il est d'ailleurs intéressant que la première écriture, donc le deuxième récit dans le livre, s'intitule « en partie double » et joue sur la répétition :

« Vers le milieu de la journée et à midi, je me trouvai et montai sur la plate-forme et la terrasse arrière d'un autobus et d'un véhicule des transports en commun bondé et quasiment complet [...] ». (*Exercices du style*, p. 8.)

Anne Claire-Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, pp(122-123).

## **Texte**

Semblant succéder à l'intertextualité, un nouveau concept apparaît ou resurgit alors dans les années 80, celui de « réécriture » ou « réécriture ». Notre propos est d'utiliser cette alternative orthographique pour distinguer entre la « réécriture » génétique et la « réécriture » intertextuelle. Là encore, des définitions nettes et rigoureuses s'imposent, pour éviter de retomber dans un autre flou, ou de seulement rebaptiser l'intertextualité.



La réécriture ou réécriture est « *l'action, le fait de réécrire* », c'est-à-dire de « *donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit* » ou de « *réinventer, donner une nouvelle version de quelque chose* ».

Cet aspect mérite qu'on s'y attarde : « *texte déjà écrit* » peut signifier aussi bien « *texte déjà publié* » que « *texte manuscrit* ». Or, la démarche n'est pas la même dans les deux cas.

La critique génétique, depuis quelques années déjà, étudie les manuscrits et les avant-textes d'œuvres publiées. La réécriture est alors la somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit - et que, la plupart du temps, il ne montre pas au lecteur. C'est dans cette acception que le terme de « *réécriture* » est le plus souvent pris. Pour cette raison, il serait préférable d'utiliser le terme de « *réécriture* » avec un seul « *é* » pour désigner des transformations qui, même quand elles s'apparentent à celles de la réécriture génétique, en sont pourtant par essence différentes. En effet, il ne faut pas oublier que les avant-textes n'ont rien de commun, sociologiquement parlant, avec les livres publiés. Le seul, l'authentique contact du lecteur ordinaire avec l'œuvre d'art littéraire se fait à travers le livre publié ; les manuscrits, eux ne sont livrés qu'à l'étude critique. Notre réécriture, comme volonté manifeste d'un auteur de récrire le livre d'autrui ou de récrire un de ses propres livres déjà publiés, ou un de ses propres textes à l'intérieur d'un livre, n'est pas de la réécriture génétique.

Anne-Claire Gignoux, *De l'intertextualité à l'écriture*, Cahiers de Narratologie, N° 13 Nouvelles approches de l'intertextualité, p. 05.

### **Texte :**

« Le Coran est la seule distraction qui me soit permise. Une traduction anglaise de Rashad Khalifa, imam de la mosquée de Tucson en Arizona, m'a été fournie pour mon édification. [...] Dans le hall les incantations monotones de Babba Hajji me servent de fond sonore, tandis que j'étudie attentivement les écritures islamiques. J'y cherche les passages concernant les relations entre homme et femme. Si par hasard je découvrais dans le Coran quelque chose qui puisse servir

ma cause, qui proclame les droits des mères et des enfants, je m'en servirais devant Moody et son tribunal de famille.

Dans la sourate (le chapitre) 4 verset 34, j'ai trouvé une réflexion désolante, émise par le Prophète :

« Les hommes sont responsables des femmes, c'est pourquoi Dieu leur a donné les qualités nécessaires. Ils sont les pourvoyeurs de pain. C'est pourquoi les femmes vertueuses doivent accepter cette loi avec obéissance et honorer leurs époux, même en leur absence, selon les commandements de Dieu. Si l'une de tes femmes montre de la rébellion, tu devras tout d'abord l'éclairer de ta connaissance, puis la chasser de ton lit, et en dernier ressort la battre. Mais si elles t'obéissent, tu n'auras aucune excuse d'enfreindre la loi. Dieu est au-dessus de toi et plus puissant que toi. »

Aucune raison de se réjouir en ce qui me concerne, mais c'est dans le passage suivant que j'ai trouvé une raison d'espérer :

« Lorsqu'un couple rencontre des difficultés dans son mariage, ils doivent prendre l'avis d'un juge de la famille du mari et celui d'un juge de la famille de l'épouse. Si le couple se réconcilie, Dieu les fera vivre ensemble à nouveau.

Je tente ma chance, en montrant ce verset du Coran à Moody :

— Nos deux familles doivent nous aider à résoudre nos problèmes... c'est écrit là.

— Ta famille n'est pas musulmane, elle ne compte pas. De plus c'est ton problème, pas le « nôtre ». Dieu est le savoir et la connaissance. » »

**Betty Mahmoudy, *Jamais sans ma fille.***

## Cours n° 12

### La critique de sources

La critique des sources est venue remplacer au XIX<sup>e</sup> siècle la notion d'imitation, et conçoit, dans une orientation génétique, la *création littéraire comme* « un processus doté d'un début et d'une fin, progressant par amplification et précision, et donc justiciable d'une analyse en « phases » ou en « étapes ». La critique des sources a pour but *d'aider* l'interprétation des textes ; elle se présente comme un travail *d'archivé* qui peut expliquer l'hétérogénéité de certains textes composites, permettre d'en comprendre le sens ou les contradictions (et par là, d'éviter les contresens). La source se définit comme :

[...] un texte - dans son intégralité ou dans un ou plusieurs de ses fragments - dont nous pouvons démontrer qu'il a été utilisé directement et *délibérément* par l'auteur au moment de la composition de son œuvre.

Elle est donc un texte déjà publié (la critique des sources rejette l'aléatoire) et dont l'influence est avérée : une simple réminiscence n'apparaît pas suffisamment probante.

La méthode de la critique des sources consiste à rechercher tous les textes ayant influencé un livre. Pour cela, la plausibilité de l'authenticité d'une source dépendra de la quantité des reprises, et du degré de similitude entre les deux textes. Il faudra montrer que l'œuvre source est réellement antérieure ; que l'auteur a pu y avoir accès ; il faudra aussi vérifier qu'il n'existe pas une source encore plus ancienne qui est à l'origine des deux livres (qui ne dérivent *alors* pas l'un de l'autre, mais tous deux du troisième). Enfin, il faudra montrer l'existence de similitudes avérées et nombreuses, tant dans l'intrigue générale (*l'inventio*, c'est-à-dire le choix de la matière à *traiter* en rhétorique, et la *dispositio*, l'organisation du discours) que dans la formulation (*elocutio*). Si elles ne sont pas en nombre suffisant, les similitudes peuvent *provenir* du hasard ou être liées à un *topos* culturel répandu. Ce travail fait, on pourra alors *distinguer* entre les sources avérées, les sources indécises et les sources rejetées.

## I- La recherche de l'intertexte : Michael Riffaterre

*Michael Riffaterre*, à travers de nombreux articles consacrés à la théorie de l'intertextualité, est à l'origine de définitions très *claires* de l'intertextualité et de l'intertexte, et les a toujours *accompagnées d'analyses approfondies* de textes littéraires, le plus souvent des poèmes.

*L'intertextualité* est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. (« *La trace de l'intertexte* », p. 4)

L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a *sous* les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa *mémoire* à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est *donc un corpus* indéfini. (« L'intertexte inconnu », p. 4)

Or Riffaterre, s'il accepte l'idée d'une intertextualité aléatoire, entièrement subjective, variable voire totalement effaçable, tient à y opposer une intertextualité obligatoire, inscrite dans le texte et non effaçable ; pour lui comme pour Barthes, celle-ci ne respecte pas nécessairement la chronologie :

C'est même là un des avantages de la notion d'intertexte, sa supériorité la plus marquante sur celles de source ou d'influence, concepts fondamentaux de la critique historiciste. Nul besoin ici de prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. Il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre deux ou plusieurs textes. (« *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant* », p. 131)

En revanche, Riffaterre s'oppose à Barthes<sup>10</sup> en affirmant que cette intertextualité est obligatoire pour les récepteurs. C'est la « trace de l'intertexte » qui, selon lui, crée une marque indélébile, dans le texte, de l'intertextualité :

L'accident historique qu'est la perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, par la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme,

---

<sup>10</sup>« C'est ce caractère contraignant de l'intertextualité que Roland Barthes n'a pas vu. » (« *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant* », p. 131)

c'est la perception dans le texte de la *trace de l'intertexte*. Or cette trace consiste en des anomalies inratextuelles : une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul\*contexte, une faute [...]. Ces anomalies, je les appellerai des agrammaticalités. (« L'intertexte inconnu », p. 5)

## **Une classification des différentes pratiques intertextuelles : Gérard Genette**

Gérard Genette publie en 1982 *Palimpsestes*<sup>1</sup>, continuant la réflexion sur l'intertextualité initiée dès 1979 avec *Introduction à l'architexte*<sup>2</sup>. Extrêmement clair, riche en exemples et d'un ton plaisant, le livre est une somme sur les pratiques intertextuelles. Le titre du livre adopte, comme métaphore de l'intertextualité, l'image du palimpseste, parchemin manuscrit où le premier texte a été gratté afin d'en écrire un nouveau. L'intertextualité y apparaît ainsi comme une pratique volontaire de réutilisation des textes antérieurs. Le livre porte comme sous-titre *La Littérature au second degré*, renvoyant, de même qu'Antoine Compagnon avec *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, à l'image d'une succession d'auteurs ou de textes (auteur ou texte premier, auteur ou texte second). Leur réflexion sur l'intertextualité ne renonce donc pas à la notion de sujet écrivain ni à celle d'une chronologie de la littérature, contrairement à ce qu'on a pu voir chez Julia Kristeva ou Roland Barthes. Le livre de Genette a l'immense mérite, au-delà d'une terminologie qui n'a pas été totalement retenue par les critiques, de proposer une classification claire et complète des relations unissant les textes. Le terme global qu'il utilise au lieu d'intertextualité est en effet la transtextualité, définie comme la transcendance textuelle du texte, c'est-à-dire « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Celle-ci n'est pas à confondre avec la transcendance qui unit le texte à la réalité extratextuelle, et à laquelle Genette ne s'intéresse pas. L'objet de la poétique [...] n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais *Varchitexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, « la littérarité de la littérature »), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. —

dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, (p. 7)

La paratextualité : la critique littéraire s'est toujours intéressée aux titres et sous-titres, aux préfaces : la préface de *Cromwell*, de Victor Hugo, est ainsi presque plus célèbre que la pièce elle-même ; l'essai sur « le roman » qui tient lieu de préface de *Pierre et Jean* de Maupassant depuis sa première édition chez Ollendorff, en constitue un commentaire, mais, comparé au roman lui-même, fait naître surtout de nombreuses interrogations sur la définition de l'écriture romanesque pour Maupassant. S'il est légitime d'étudier ces préfaces, qui ont valeur de manifeste, pour elles-mêmes, il est également intéressant de les confronter, en tant que paratexte, aux textes qu'elles précèdent-La moindre note a ainsi de l'importance : dans *Les Contemplations* Victor Hugo substitue à la date réelle de l'écriture de « Demain, dès l'aube », indiquée après le poème, une date beaucoup plus symbolique, celle du « 3 septembre 1847 », veille de l'anniversaire de la mort de sa fille Léopoldine.

### La métatextualité

C'est « la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer ». Genette ajoute : « C'est, par excellence, la relation *critique*. » (p. 11) La métatextualité cependant s'appuiera le plus souvent sur des "citations de l'œuvre étudiée, et de ce fait sur l'intertextualité. On reviendra sur ce type de relations métatextuelles, que les critiques et les chercheurs sont amenés à rencontrer souvent.

### L'architextualité

Le type que Genette décrit comme « le plus abstrait et le plus implicite », l'architextualité, est une relation tout à fait muette entre le livre et son code générique principalement, ainsi que son mode d'énonciation, le type de discours.

-----

## Application

### Texte

Quelles sont finalement les différences essentielles entre l'intertextualité et la critique de sources, dont on voit bien les points qu'elles ont en commun ?

La critique de sources apparaît d'abord comme un outil, parmi tant d'autres, qui aide à la compréhension des textes, alors que le concept de l'intertextualité apparaît fondamental dans la compréhension de l'écriture comme de la lecture, et engage même la littérature des textes.

Mais si la critique de sources est un outil utile pour la critique littéraire, pourquoi est-elle tombée en désuétude ? On peut penser que ces excès mêmes ont lassé les critiques. : la recherche frénétique des sources a pu occulter la lecture des textes, et ressembler trop à une ratiocination d'universitaires érudits ; elle a aussi pu, en se focalisant trop sur le patrimoine littéraire, oublier l'importance du sociologique. L'esthétique de la réception, comme le structuralisme, ont d'ailleurs reconnus l'importance d'un lecteur ordinaire, qui ne soit pas un spécialiste, et qui est la mesure de la lecture. Un lecteur de Molière, même si l'on peut le regretter, n'a pas du tout la connaissance des sources du dramaturge. En outre, depuis la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, l'intérêt de la critique littéraire s'est recentré sur l'œuvre elle-même ; la biographie de l'auteur, sa psychologie, ses sources, l'aspect historique ou sociologique, de façon peut-être exagérée, mais salutaire, ont été relégués derrière l'étude du texte même par les disciplines issues de la linguistique comme la stylistique.

Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'Intertextualité*, Ellipses, Paris, 2005, p. 35.

### Texte

L'intertextualité comme la réécriture ont en commun d'accorder en même temps la part belle à la réception. La lecture est une interaction entre le texte et son lecteur. L'enracinement dans le contexte historique, social et culturel du lecteur, influe sur sa lecture ; l'interprétation d'un texte varie donc avec chaque lecteur. Le lecteur est l'implicite du texte, une donnée nécessaire et inévitable pour la lecture

d'un texte. L'intertextualité reste bien souvent aléatoire: elle dépend de chaque lecteur, et de sa culture. Elle peut aussi bien n'être pas perçue, ou encore le lecteur est susceptible de la projeter dans tel texte, qu'un autre lecteur jugera dépourvu d'intertextualité. La réécriture, toujours grâce à son ampleur, est obligatoire ; non dans le sens où elle est forcément perçue mais dans le sens où, même si elle n'est pas affichée, une fois démontrée, elle est incontestable et sans appel.

Dans cet esprit, une autre conséquence s'impose : alors que l'intertextualité méprise la chronologie (Flaubert, dans l'exemple de Barthes, appelant Proust), et que l'on peut lire *Œdipe roi*, par exemple, en songeant à Freud, la réécriture, du fait de son intentionnalité, est forcément réécriture d'un texte antérieur. Nous restreignons ainsi le sens de « réécriture », en laissant à « intertextualité » le plus de liberté possible. Le concept, pour être pratique, exige des limites précises. Cette position laisse moins de place aux délires interprétatifs de certains, qui confondent les ressemblances génériques et sociologiques avec l'intertextualité, ou qui érigent leurs moindres réminiscences en intertextualité.

Enfin, une allusion intertextuelle peut référer aux différents systèmes sémiotiques : la peinture, la musique... Cela passe bien sûr par une verbalisation. Le tableau, le morceau de musique est décrit, évoqué au travers de mots. Depuis toujours on rencontre dans la littérature ces échanges « intersémiotiques ». On considérera donc la réécriture comme une restriction de ces pratiques à un seul système sémiotique : le langage verbal. Récrire, en effet, c'est écrire quelque chose qui a déjà été écrit, du déjà-verbal.

Anne-Claire Gignoux, *De l'intertextualité à l'écriture*, Cahiers de narratologie, N° 13, pp (6-7).

**Texte :**

« Toute jeune, je savais qu'être une fille n'était pas souhaitable, mais j'en ignorais la raison. Vers l'âge de cinq ans, je voulus en savoir davantage.

« Maman, pourquoi ne m'aimes-tu pas ? »

Elle me lança un regard méprisant.



« Tu oses me poser cette question ! Comme si tu ne savais pas pourquoi les mères préfèrent les garçons aux filles », répondit-elle, convaincue de l'évidence de sa réponse.

« Vois-tu, Samia, les mères n'aiment pas avoir des filles, car elles n'apportent que déshonneur et honte à leur famille. Leur mère doit les nourrir et veiller à ce qu'elles se comportent honorablement jusqu'au jour où leur mari les prendra en charge. Les filles sont une source constante de soucis. »

J'étais intriguée par l'importance que toutes les mères du monde, selon ses dires, accordaient au mot *déshonneur*.

« C'est quoi, le déshonneur, maman ?

— Chut, ne parle pas de malheur ! À ton âge, tu n'as pas à t'en préoccuper ; tu n'as qu'à écouter et à obéir à ta mère. Quand le temps sera venu, je t'expliquerai. En attendant, sois une bonne fille jusqu'au jour de ton mariage !

— Mon mariage ? Mais je ne veux pas me marier, maman. Je ne veux pas vous quitter. Je veux grandir et prendre soin de toi et de papa quand vous serez vieux.

— Non, c'est impossible. Déjà, nous avons quatre garçons qui s'occuperont de nous, et, si Dieu le veut, d'autres pourraient s'ajouter. Toi, parce que tu es une fille, ton devoir consistera à prendre soin de ton mari. »

Dans les pays musulmans et de façon marquée dans ma famille, avoir un garçon est une bénédiction et, de toute évidence, la naissance d'une fille est une malédiction. La fille musulmane ne connaît jamais l'autonomie. Durant toute sa vie, elle demeure sous la responsabilité d'un homme. Elle dépend d'abord de son père puis de son mari. Elle représente donc une charge pour ses parents. Cette façon de faire se transmet d'une génération à l'autre et la petite fille musulmane en vient à se percevoir elle-même comme une malédiction. J'étais donc la malédiction de la famille dont j'occupais la place centrale, entre deux frères plus âgés et deux frères plus jeunes. »

**Samia Shariff, *Le Voile de la Peur*.**

## Références bibliographiques succinctes

**Achour, C.**, *Lectures critiques*, OPU, Alger, 1997, 1998.

**Achour, C. et Bekkat, A.**, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Telle, Blida, 2002.

**Achour, C. et Rezzoug, S.**, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1995.

**Bachelard, G.**, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

**Bakhtine, M.**, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. Fr. Gallimard, Paris, 1978.

**Barthes, R.**, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

**Béguin, A.**, *L'Âme romantique et le rêve*, José Corti, 1939, Paris.

**Bellemin-Noël, J.**

*Le Texte et l'Avant-texte*, Larousse, 1972.

*Psychanalyse et Littérature*, PUF, Paris, 1972.

*Vers l'inconscient du texte*, PUF, Paris, 1997.

**Benjamin, W.**, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Trad. Fr. Payot, Paris, 1982.

**Butor, M.**, *Le livre et les livres*, répertoire IV, Paris, Minuit, 1974.

**Freud, S.**, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, nouv. Trad. Gallimard, Paris, 1996.

**Genette, J.**,

*Figures I*, Le Seuil, Paris, 1966.

*Figures II*, Le Seuil, Paris, 1969.

*Figures III*, Le Seuil, Paris, 1972.

*Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Le Seuil, Paris, 1982.

**Gignoux, A. C.**, *Initiation à l'Intertextualité*, Ellipses, Paris, 2005.

**Goldmann, L.**

*Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959.

*Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.

**Iser, W.**, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1976.

**Jauss, H.R.**,

*Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Paris, 1977.

*Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

**Jouve, V.**,

*La Lecture*, Hachette Livre, Paris, 1993.

*La Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2001.

**Kristeva, Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse**, Seuil, Paris, 1969.

**Lukacs, G.**, *Balzac et le réalisme français*, 1936 ; Éd. Maspéro, 1979.

**Maingueneau, D.**,

*Le Discours littéraire*, PUF, Paris, 1980.

*Imitation aux modèles des analyses du discours*, Hachette, 1983.

*Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2003.

**Mauron, C.**, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris, rééd. 1983.

**Molinié, G.**, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.

**Poulet, G.**, *La Conscience critique*, José Corti, Paris, 1971.

**Raimond, M.**, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1997, 2000.

**Reuter I.**,

*La Place des écrivains*, Pratiques n° 32, Décembre 1981.

*Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod (2<sup>ème</sup> édition), 1996.

**Richard, J.-P.**,

*Poésie et Profondeur*, Le Seuil, Paris, 1955.

*L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Le Seuil, Paris, 1961.

*Microlectures*, Le Seuil, Paris, 1979.

**Riffaterre, M.,**

*Essais de stylistique structurale*, Traduction de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.

*Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983.

**Roger, J.,** *La Critique littéraire*, Dunod, Paris, 1997.

**Sartre, J.P.,** *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, Paris, 1948.

**Schneider, M.,** *Le Voleur de Mots*, Gallimard, Paris, 1985.

**Sébillot, T.,** *Art poétique français, 1548*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, 1990.

**Starobinski, J.,** *La Relation critique, dans l'Œil vivant 2*, Gallimard, Paris, 1967.

**Weinrich, H.,** *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Maison de science de l'homme de Paris, 1989.

### **Dictionnaires :**

*Grand Larousse de la langue française*, Tome 2, Larousse, Paris, 1989.

### **Sitographie :**

<https://www.cairn.info/sociologie-de-la-litterature--9782130544098-page-7.htm>

<https://journals.openedition.org/pratiques/1762>

<https://journals.openedition.org/rgi/649#tocto2n4>

<https://www.les-philosophes.fr/aristote/librairie-philosophique/aristote-poetique.html>

<https://www.maxicours.com/se/cours/la-progression-thematique/>

## Table des matières

<b>Intitulé du cours</b>	<b>Page</b>
<b>Préambule</b>	<b>3</b>
<b>Cours n° 01 : La Poétique</b>	<b>6</b>
Application	<b>9</b>
<b>Cours n° 02 : L'Herméneutique</b>	<b>11</b>
Application	<b>13</b>
<b>Cours n° 03 : La critique thématique</b>	<b>16</b>
Application	<b>23</b>
<b>Cours n° 04 : La progression thématique</b>	<b>25</b>
Application	<b>32</b>
<b>Cours n° 05 : La critique psychanalytique</b>	<b>37</b>
Application	<b>41</b>
<b>Cours n° 06 : La psychocritique</b>	<b>43</b>
<b>- La textanalyse</b>	<b>45</b>
Application	<b>48</b>
<b>Cours n° 07 : La sociologie de la littérature</b>	<b>51</b>
Application	<b>54</b>
<b>Cours n° 08 : La sociocritique</b>	<b>56</b>
Application	<b>63</b>
<b>Cours n° 09 : La critique de la réception</b>	<b>68</b>

Application	<b>71</b>
<b>Cours n° 10 : La psychosociologie de la littérature</b>	<b>73</b>
Application	<b>76</b>
<b>Cours n° 11 : L'intertextualité</b>	<b>79</b>
Application	<b>87</b>
<b>Cours n° 12 : La critique de sources</b>	<b>91</b>
Application	<b>95</b>
<b>Références bibliographiques succinctes</b>	<b>98</b>
<b>Table des matières</b>	<b>101</b>